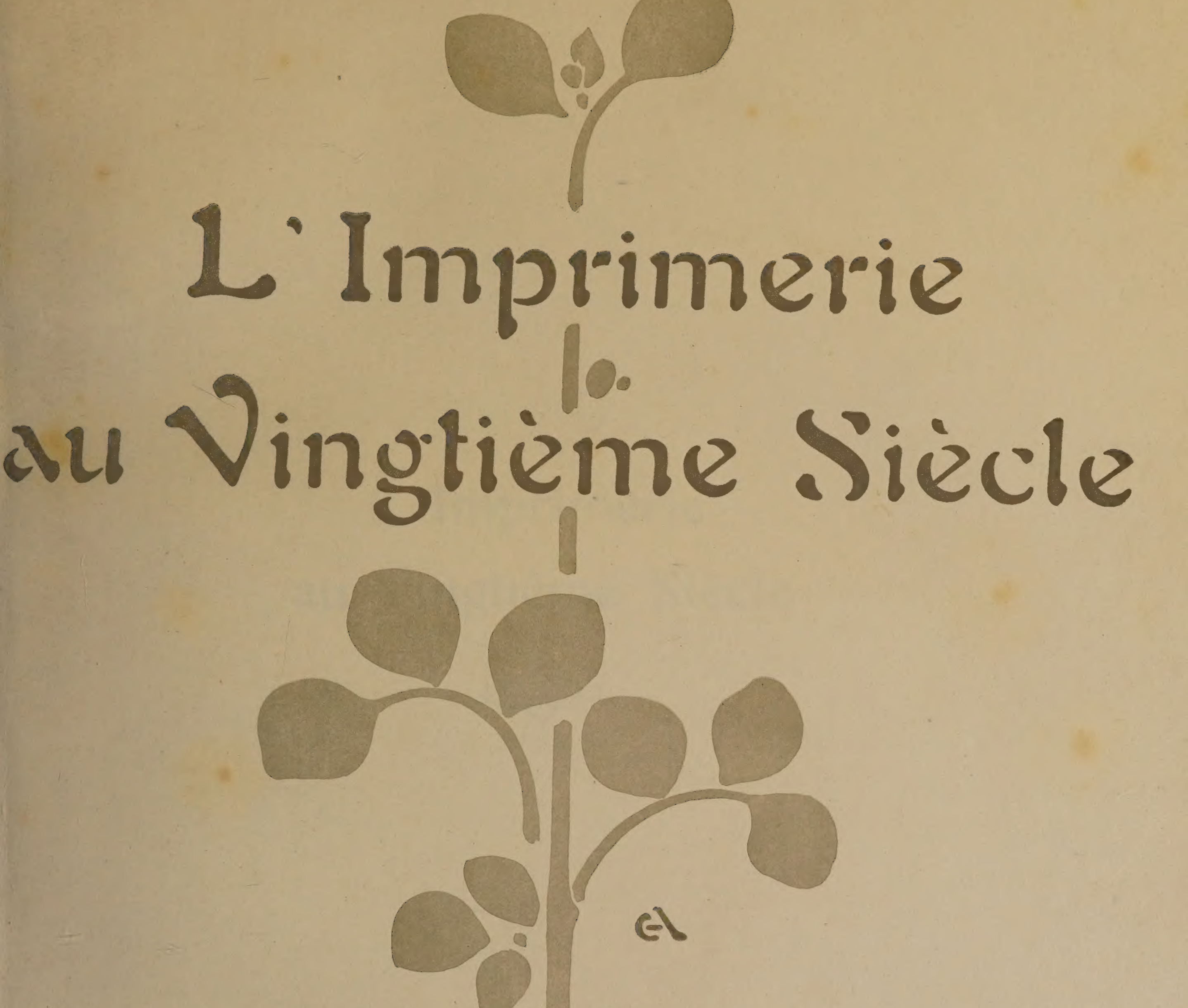
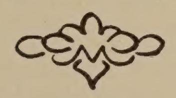





L'Imprimerie
au Vingtième Siècle

L'Imprimerie au Vingtième Siècle



Tirage à cent exemplaires numérotés.

N° 90



ANDRÉ MARTY

L'Imprimerie et les Procédés de Gravure au Vingtième Siècle

Étude accompagnée de quarante planches hors texte.



Estampes originales par EUGÈNE BÉJOT, JACQUES BELTRAND, EDGAR CHAHINE, JULES CHÉRET, C. COROT, LÉON DETROY, FANTIN-LATOUR, A. LEPÈRE, J.-F. MILLET, HENRI RIVIÈRE, PIERRE ROCHE.

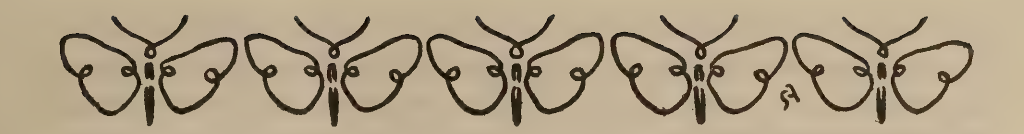
Estampes de reproduction par CLOT, FISCHER, FLORIAN, F.-G. GAILLARD, HENRIQUEL DUPONT, WALTNER; Procédés par DRUET, DUJARDIN, GILLOT, LÉON MAROTTE, MACCARD, REYMOND, SAUDÉ, SAUVANAUD, SCHWARTZWEBER, D'après ALBERT BESNARD, EUGÈNE CARRIÈRE, DAUMIER, DELACROIX, MAURICE DENIS, GRASSET, INGRES, JONG KIND, LOUIS LEGRAND, MOREAU LE JEUNE, RAPHAËL, PAUL RENOUARD, REYNOLDS, ROCHARD, SAINT-AUBIN, SISLEY, TOULOUSE-LAUTREC, DANIEL VIERGE, WATTEAU, WILLETTE.

Caractères typographiques de PIGOUCHET, GARAMOND, DIDOT L'AINÉ, WILLIAM MORRIS, L. PISSARRO, BRADLEY, GRASSET, AURIOL.

Couverture et Ornements de George Auriol.



A PARIS
CHEZ L'AUTEUR, 24, RUE DUROC
1906



Avant-Propos

La curiosité, dit La Bruyère dans son chapitre " De la Mode ", n'est pas un goût pour ce qui est bon ou pour ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a, et que les autres n'ont pas ». Vieux de deux siècles, cet aphorisme a pourtant peu vieilli. Trop de collectionneurs s'attachent toujours davantage à la rareté, au sujet, à une éventuelle plus-value qu'au mérite intrinsèque de l'objet acquis. Le " Démocède " des " Caractères " a fait école, et l'on voit encore de nos jours des bibliophiles préférer en une estampe la dénomination d'un papier à la qualité de l'épreuve.

D'autres, à en croire la " Nouvelle Bibliopolis ", ont formé peu à peu leur éducation, « sans être toutefois aussi complètement au courant qu'on pourrait souhaiter de toutes les sciences techniques de l'imprimerie. S'ils se rendent très imparfaitement compte des difficultés vaincues, des obstacles surmontés, ils savent en apprécier le résultat. Leur sens est affiné ; il va droit à ce qui est beau, et ne se laisse pas conduire vers la banalité des typographies surannées ». C'est un progrès ; il faut leur en savoir gré. Mais les rares prosélytes du bon goût actif, qui ne dédaignent pas les collaborations familièrement pratiques avec l'ouvrier, méritent peut-être des sympathies plus vives encore. Si diverses soient les tendances d'art qu'ils représentent, rendons hommage à leurs généreux efforts, et souhaitons leur d'enrôler quelques recrues nouvelles. La tâche est difficile, car leur pratique bon sens est souvent combattu. Au hasard, deux

faits récents. Les commis-libraires, dont les loisirs sont si rares, avaient souhaité des conférences techniques : on leur parla philosophie du livre. Une société de bibliophiles s'avise de diriger elle-même ses éditions. Elle trouve aussitôt un critique pour la railler.

La vérité est qu'à notre époque d'indifférence tout bon vouloir, qu'il vienne des amateurs, des imprimeurs, des éditeurs ou des artistes, doit être accueilli et groupé. Et les collaborateurs seraient plus nombreux, s'ils savaient mieux que l'essentielle collaboration n'est, après tout, qu'un peu de sympathie mieux raisonnée. Point n'est besoin, pour servir la bonne cause, de présider nécessairement à des travaux de longue haleine. L'art n'a pas pour objet une seule catégorie de productions. William Morris ne le définissait-il pas « tout travail fait avec joie ». Si nous nous complaisons dans un certain dilettantisme, prenons à cœur de savoir au moins décider du mérite d'un livre, sans le mesurer à la notoriété de sa firme, ou à la longueur d'un compte-rendu officieux. Industriels ou commerçants, pesons mieux l'importance d'une réclame bien présentée. Sans demander l'impossible aux fournisseurs, exigeons les égards auxquels a droit tout travail confié. Ne faisons plus soumissionner au rabais, sans nul souci de leur laideur, les prospectus, les circulaires et menus objets de papeterie. Passants et oisifs, enfin, votre contribution au bon goût pourrait n'être pas la moindre, si, contre les mille productions d'une chromographie lamentable, vous organisiez la pacifique grève des badauds.

A tout cela d'autres ont déjà pensé, mais en renvoyant toujours les réformes aux temps lointains où seront trouvés le caractère idéal et les procédés sans défaut. Ne vaut-il pas mieux travailler avec ce qu'on a, en attendant ce qu'on voudrait avoir, et mettre la maison en ordre, avant de l'encombrer d'ornements superflus ?

Il faut avouer, à l'aurore du vingtième siècle, un étrange manque d'orientation et de logique. Absorbés par leur différend avec les graveurs originaux, les graveurs de reproduction se sont mal défendus contre l'invasion des procédés chimiques. Adversaires obligés de la photographie, ils n'ont pas toujours dédaigné son aide. Délaissant la robuste franchise des tailles de jadis, d'aucuns crurent pouvoir mettre au service de ténuités extrêmes les ressources de la galvanoplastie et de l'aciérage. D'autre part les industriels multipliant sans mesure les retouches au burin, on sait mal où finit l'art et où commence

le procédé... D'illogiques inversions augmentent encore le désarroi. Les bois gravés sont transformés en galvanos; on reporte sur pierre la typographie et la gravure en cuivre; on imprime la taille-douce sur satin et sur plâtre; la lourdeur des dessous phototypiques vient ternir la primesautière fraîcheur du pochoir. Au détriment de l'unité, les fondeurs en caractères modifient sans relâche les sortes et les types. Pour la composition, pour les tirages, on trouve les imprimeurs découragés par les bas prix et d'invraisemblables exigences de promptitude; imprimeurs!... qui n'impriment plus d'ailleurs, plus occupés de comptabilité, devis, règlements, tarifs, que d'harmonie de mise en page, et mieux exercés aux caprices du téléphone qu'au maniement de leurs presses. Le souci de fournir aux machines leur pâture quotidienne fait souvent négliger, apathie coupable, non seulement les recherches esthétiques, mais l'instruction des ouvriers, la formation des apprentis. La surproduction est le seul idéal. Les agrandissements de l'Imprimerie Nationale la menacent-ils? Alors on se réveille: on multiplie les pétitions et les requêtes contre le grand établissement officiel, qui, jadis créé pour aider l'industrie privée, va au besoin servir à la combattre. Sans attendre des satisfactions problématiques, que n'oppose-t-on plus pratiquement la décentralisation au monopole, les créations inédites à l'inamovibilité des modèles, la personnalité individuelle à l'impersonnalité administrative? Certains, déjà, ont pressenti l'urgence d'une nécessaire réforme, mais ils n'ont pas pénétré les difficultés de sa réalisation. Ils ont voulu, sans entraînement préalable, dépasser d'emblée ces soldats d'avant-garde dont hier encore ils raillaient la témérité. Chez ces classiques d'antan, brusquement décidés aux pires intransigeances, le louable souci d'une évolution assez improprement qualifiée "Art nouveau" se traduit par l'impression en tons fades d'un mélange de types de toutes les époques, au hasard parsemés d'ornements lazagniformes. Ne retenons de ces méprises que le zèle dont elles sont la preuve, et employons le à une étude sérieuse, à des recherches mieux raisonnées.

❧ Convier professionnels et amateurs à l'étude de ces questions; leur offrir l'attrait d'une réunion d'œuvres de maîtres, éloquent commentaire des procédés divers; exposer ce que furent ces procédés, ce qu'ils sont, ce qu'ils devraient être; provoquer le groupement des opinions ou critiques des graveurs d'art ou d'industrie, des imprimeurs ou de leurs protes; opposer un réveil

novateur aux somnolences de la routine, la recherche des erreurs commises à la quiétude satisfaite; réclamer pour l'éducation des yeux de la foule le bienfait d'une esthétique appliquée aux plus humbles ouvrages; tel sera le but de ce recueil.

❦ Il ne saurait avoir la prétention de se substituer aux manuels spéciaux, de dicter des règles fixes, ni de tracer d'emblée les sinueux méandres de la voie nouvelle.

❦ On a seulement tenté d'y réunir, prélude à l'embauchage des bons ouvriers de demain, des matériaux pour la construire.



Division des Procédés

On a successivement proposé, pour délimiter les divers moyens de gravure, les classifications les plus variées. Les imprimeurs de livres, les imprimeurs en taille-douce, les imprimeurs imagiers, tapissiers, dominotiers, formaient jadis autant de corporations différentes. Depuis, la fantaisie des dénominations s'est donné libre cours. Certains traités déterminent un classement d'après les matières de support, bois, zinc, pierre, cuivre, gélatine, ou, plus arbitrairement encore, selon la nature du dessin reproduit, lavis, plume, mine de plomb, crayon noir. Les procédés par interprétation sont opposés aux procédés chimiques, l'estampe monochrome à l'estampe en couleurs, l'estampe originale à l'estampe de reproduction. « *Estampe* » est un mot sur le sens duquel on est d'ailleurs peu d'accord. Les diverses étymologies s'accordent à prouver qu'il désigne une action de foulage. Aussi l'Académie le définit-elle « *image obtenue sur du papier vélin par le moyen d'une planche de cuivre, d'acier, ou de bois, qui est gravée* » : mais les industriels nous diront que l'estampe est également *l'outil qui sert à estamper.* M. Béraldi affirme qu'en langage commercial le nom d'estampe est réservé à la pièce exécutée en vue de l'encadrement ; il

l'appelle vignette lorsqu'elle fait partie d'un livre. Ailleurs, il dénomme estampe un minuscule timbre-poste ou une grande affiche, et conclut que « l'estampe est partout ». Sir Edward Burne Jones, sollicité de collaborer à un recueil d'estampes, proposait des photographies de ses dessins. Jadis le mot fut synonyme de portrait, et c'est ainsi que l'entend Sainte-Palaye nous parlant « d'une damoiselle nouvellement estampée».

Ces contradictions ne nous inquiètent guère. Le collectionneur du vingtième siècle, dont les secondes sont comptées, ne s'arrête plus à l'analyse, ayant à peine loisir de constater les résultats acquis. Quant aux producteurs, ils n'ont garde de s'opposer aux confusions. Pour chacun d'eux, il n'est qu'un procédé, propre à toutes les besognes, le seul, le meilleur, et, c'est, on le devine, celui qui fait l'objet de leur exploitation. Aussi, comme pour embrouiller le public à plaisir, a-t-on multiplié les appellations bizarres ; et tel procédé invariable, comme l'héliogravure, baptisée Zedgravure, Héliogravure X ou procédé Y, variera autant de fois de nom que de vendeurs. L'accès des ateliers est interdit au client ; de mystérieux voiles d'ombre et de demi-teinte dérobent aux indiscrets regards de prétendues découvertes ; la méfiance témoignée aux rares volumes qui abordent le parallèle entre les divers métiers contraste avec la faveur accordée aux publications où, présenté isolément, un procédé peut remporter haut la main sur ses adversaires une victoire sans combat. Enfin les artistes eux-mêmes concourent souvent à l'imbroglio en recourant simultanément, dans une même œuvre, à des procédés qui semblent s'exclure.

Assurément, toute règle admet des exceptions. Dans les volumes de documentation rétrospective, où l'illustration doit être juxtaposée au texte, tant pour l'intelligence du sujet que l'économie du tirage, le bois, la taille-douce, la lithographie même pourront être reproduits typographiquement par relief chimique. La pointe sèche est indispensable au buriniste pour la mise en place d'un sujet. Des graveurs de génie feront l'heureux mariage

du burin avec la pointe ou l'eau-forte. D'ingénieux procédistes combineront agréablement plusieurs genres de gravure. Mais la multiplicité croissante des *procédés* rend plus nécessaire que jamais une classification rationnelle. Elle peut seule rappeler la foule des imitateurs médiocres au respect des principes perdus ou dédaignés, renseigner les collectionneurs, leur permettre de faire bonne justice des truquages grossiers, et de régler judicieusement leurs achats ou commandes.

Le classement logique est donné par la division des ateliers : typographie, taille-douce, lithographie, phototypie.

LA TYPOGRAPHIE comprendra tout ce qui s'imprime par des reliefs, sur les presses typographiques, c'est-à-dire :

La Gravure sur Bois, subdivisée en bois au trait ou fac-similé, bois d'interprétation, bois en plusieurs planches (camaïeu ou couleur); les diverses applications de la Gravure Chimique en Relief sur zinc ou sur cuivre ; trait d'après originaux sans demi-teintes ; trait rehaussé de roulette ; papier Gillot ; simili d'après originaux contenant des modelés ; planches en couleurs, soit par interprétation en plusieurs planches, soit par clichés trichromiques, d'après originaux décomposés photographiquement en trois couleurs fondamentales ; la Composition, la mise en pages et le Tirage des Caractères d'Imprimerie.

LA TAILLE-DOUCE, au contraire, n'imprime que les gravures en creux.

Le Burin, l'Eau-forte, la Pointe sèche, le Vernis mou, sont uniquement l'œuvre du graveur. Dans l'Héliogravure en noir, l'Héliogravure en couleurs, la photographie et la chimie entrent pour une large part.

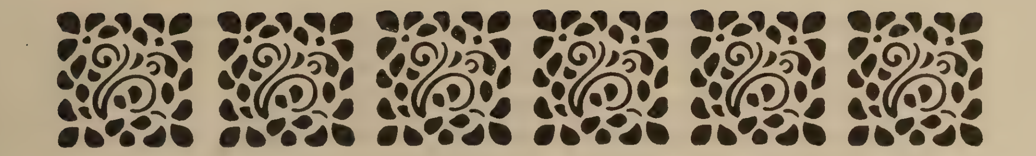
LA LITHOGRAPHIE, ou dessin sur pierre, comprend : le dessin au crayon lithographique, le dessin sur papier à report ou autographie, le lavis lithographique, la lithographie en couleurs.

LA PHOTOTYPIE est l'impression directe aux encres grasses des clichés photographiques.

Les Dessins sur Verre, le Pochoir, ne sont pas de l'*impression*, puisqu'ils ne nécessitent pas l'emploi d'une *presse*. Ils seront donc étudiés à part, ainsi que l'Estampage, ou sculpture sur papier.

L'estampe originale ne fera l'objet d'aucune catégorie particulière. Dans la préface qui présenta l'album ainsi nommé, M. Roger Marx, après avoir rappelé comment Philippe Burty définit l'estampe originale *un dessin à plusieurs exemplaires*, établissait que dès lors, il importe peu « que ce dessin soit le jet d'un crayon, d'une plume, d'un pinceau sur une feuille, qu'il s'enfouisse dans les profondeurs du cuivre, qu'il émerge à la surface du bois, qu'il s'écrive sur la pierre ou même que le modelé d'une gaufrure l'indique ». Sa caractéristique est l'intervention exclusive de la main d'un artiste. Toutes ses manifestations, bois, eau-forte, pointe sèche, vernis mou, autographie, croquis sur pierre, se rattachent donc logiquement à la typographie, à la taille-douce, à la lithographie.

Ainsi seront rapidement passés en revue tous les éléments qui concourent à la fabrication d'un livre. Un chapitre spécial étudiera en outre les papiers et les encres. La conclusion réclamera un peu moins d'économies et de hâte inquiète, si nous voulons conserver aux siècles à venir les œuvres qui leur conteront notre passé.



La Gravure sur Bois

Graver sur bois, c'est creuser sur une planche, à l'aide d'un instrument tranchant, les blancs du dessin qui y est tracé. C'est la gravure en *épargne.* A l'impression, l'encre adhérera aux reliefs *épargnés* par l'outil, et *épargnera* les blancs du papier. La besogne du graveur n'a pour objet que de ménager ces blancs; ce sont les réserves, et non le travail même, qui se trouvent imprimées. Que l'outil soit le rudimentaire ciseau du tailleur d'images nippon, le canif des primitifs, ou la série savamment graduée des burins modernes; qu'on ait fait choix du bois de cerisier, de poirier ou de buis; qu'il s'agisse d'imprimer en noir ou en couleurs; depuis plus de mille ans, le procédé reste immuable, bien qu'il ait été, au siècle dernier, engagé dans une voie toute différente du but initial.

Stanislas Julien fait remonter à l'an 593 de notre ère l'impression du plus ancien bois chinois dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous. « D'après le *Ke-tchi-king-youen,* dit le savant sinologue, il fut ordonné par un décret, le huitième jour du douzième mois de la treizième année du règne de Wenti, de recueillir tous les dessins usés et textes inédits, et de les graver

sur bois pour être publiés ». « Autant que les connaissances acquises permettent de trancher cette question, écrit Bing d'autre part, le point initial de la gravure japonaise est une prière bouddhique, *Moukou-Joko-Gbio,* ou *Livre de la Lumière pure et sans tache,* imprimée sur une bande de papier de 33 centimètres, en l'année *Tempio Hoji VIII* (764 de l'ère chrétienne), par ordre de l'empereur Chotokou ». Longtemps dessins et textes, toujours gravés sur la même planche, sont imprimés noirs. Puis le minium vient égayer les pages. Au XVIIe siècle, Ishigawa Moronobou et son école créent l'estampe populaire. Dès lors la couleur s'affirme dans la plénitude de son charme. Haronobou, Kyonaga, Outamaro, Hiroshighé, vont tour à tour obtenir des raffinements de tirages que, jusqu'au voyage de MM. Cernuschi et Théodore Duret au Japon, Philippe Burty et les Goncourt seront ici presque les seuls à apprécier.

❡ En Europe, la gravure sur bois semble infiniment moins ancienne. La planche retrouvée par M. Protat à Mâcon, et auquel M. Bouchot assigne la date approximative de 1370, a maintenant droit de priorité sur le Saint-Christophe; mais c'est, sauf trouvaille nouvelle, le plus ancien des *incunables tabellaires,* œuvres du berceau de l'imprimerie naissante, où, à la manière asiatique, texte et dessins sont incisés sur un même bloc. Vinrent ensuite les essais de cartes à jouer et les *donats,* grammaires d'Ælius Donatus, aux légendes sortant naïvement de la bouche même des personnages. Dans toutes ces xylographies primitives se retrouve, de par l'unité de planche et de main, la même unité d'aspect. La venue de Gutenberg scinde en deux métiers la gravure des lettres et celle des sujets. Avant Albert Dürer, Holbein et leurs graveurs, parallèlement aux éditions de Pigouchet, de Vérard, des xylographes vénitiens, les incunables typographiques recueilleront d'abord, pour ornementer les pages composées en lettres mobiles, les images des incunables tabellaires; et souvent un ancien bloc est mutilé pour l'approprier à une combinaison nouvelle.

Peu à peu, on limitera leur emploi aux frontispices et lettres ornées de début de chapitres, aux culs de lampes de terminaison, aux sujets de pleine page. De nouveaux motifs sont inventés ; puis, séduits par l'attrait de la matière différente, par le désir de donner à leurs œuvres une popularité plus étendue, des peintres se plaisent à se faire graver et imprimer sur des feuilles volantes indépendantes du livre. On voit alors apparaître les premiers *camayeux*, ou planches à rentrées. Hugo da Carpi attache son nom à ce procédé, qui consiste à graver sur poirier, bois amoureux des aplats d'encre, un dessin en trois planches, une pour les lumières, la seconde pour les demi-teintes, la dernière pour les contours, et à les repérer à l'aide de pointes dans lesquelles repasse, à chaque tirage, la feuille de papier. Des planches à la manière de Hugo da Carpi sont gravées par Albert Durër, Holbein, Hans Burgmaïr, ou, plus probablement, d'après leurs dessins, par des *formschneider*. Les XVII[e] et XVIII[e] siècles donnent leur préférence à la taille-douce. Par contre, au XIX[e], la typographie ayant pris une extension considérable, la gravure sur bois devient un moyen d'illustration pour les journaux, les encyclopédies, la littérature nouvelle. Pas de revue qui ne suive l'impulsion donnée par le *Magasin Pittoresque*, pas de récit historique ni de présentation de héros de roman sans vignettes gravées par Porret ou Brévière, d'après Johannot, Nanteuil, Devéria.

Quoique déjà traité avec plus de liberté, en matière de croquis, le dessin continuait toujours à être exécuté *au trait* et gravé comme aux premiers temps avec de très légères différences d'outillage, de procédé ou de matière première. Ce n'est qu'au commencement du second Empire qu'apparaît le bois d'interprétation. Trouvant dans le dessin au lavis rehaussé de gouache, pour les illustrations du *Juif-Errant*, du *Don Quichotte*, de la *Divine Comédie* du Dante, la ressource d'effets nouveaux, Gustave Doré cherche à les faire graver. La composition, d'abord exécutée directement sur la planche, recouverte d'une

légère couche d'amidon, est bientôt, à l'aide d'une solution de prussiate de potasse et de citrate de fer, photographiée sur le bois, et l'artiste peut conserver l'original de son dessin. L'exemple est suivi; les expositions de *Blanc et Noir* s'emplissent de compositions aux oppositions puissantes ou de sujets en demi-teintes que guette la minutie des bois américains à l'aiguille. Elles sont, pour les graveurs, un nouveau prétexte à faire montre d'une prestigieuse habileté; mais leur technique est profondément modifiée. Il ne s'agit plus seulement, comme dans le fac-similé, de contourner plus ou moins exactement les traits d'un dessin, besogne à la rigueur exécutable par ces praticiens habiles, que Jules Adeline compare à des menuisiers soigneux. Le graveur doit redessiner au burin, chercher à substituer aux teintes plates des hachures plus ou moins espacées, donnant à la fois la coloration et le modelé de l'original, remplacer par des traits ce qui est indiqué par des teintes. M. Motteroz a déterminé nettement l'écueil de cette méthode. « La gravure s'exécutant par interprétation, dans le sens le plus complet, s'obtient, dit-il, en dessinant pour ainsi dire avec le burin. Si donc les graveurs qui interprètent sont plus artistes que le dessinateur, il peut fort bien arriver que des lavis sans grandes qualités donnent des illustrations excellentes, et que de beaux dessins soient transformés en très laides gravures, si les interprètes sont incapables, sans conscience, ou trop pressés. »

Comment d'ailleurs, les plus adroits même ne céderaient-ils pas à la tentation des besognes hâtives ? Il faut vivre, et les exigences de promptitude des périodiques affolent. On traite les prix au centimètre; l'offre et la demande provoquent d'inquiétants rabais. Des ateliers se montent où l'on *varlope* nuit et jour. Pour aller plus vite encore, un grand bois se compose d'une douzaine de blocs. Autant de graveurs que de morceaux : le patron a les têtes et les mains, le premier commis, les draperies et le paysage, l'apprenti, le détourage des grands à plat. Puis, toujours, en hâte, on réunit cette manière de jeu de patience

à l'aide de tringles à écrous. Et c'est miracle que l'ensemble puisse encore conserver quelque unité d'aspect.

❧ On comprend donc que l'exactitude des procédés photographiques ait séduit bien des artistes. Dès leur apparition, la gravure d'interprétation se sent mortellement menacée. La vogue de la gravure chimique pénètre jusqu'au Japon, déjà atteint dans son individualisme par les imitateurs indigènes de nos graveurs d'Europe. Dans la patrie même du bois gravé, la phototypie et la similigravure vont servir à rééditer les albums des vieux maîtres. Ici, de généreux efforts sont tentés pour intéresser les bibliophiles à la renaissance d'un art défaillant. L'*Image*, pendant un an, publie chez Floury des fascicules mensuels, où fraternisent l'estampe originale et l'estampe de reproduction. La faveur fait retour aux livres d'amateur enrichis de bois d'interprétation. Germain fac-simile avec une fidélité parfaite des dessins de Jeanniot. Léveillé précise à propos la vigueur d'un bronze de Rodin. Le burin de Florian fixe les limites de l'habileté rêvée dans ses fac-simile d'après Paul Renouard; l'extrême rapprochement des tailles et une maîtrise prestigieuse font presque oublier le moyen employé. D'autres servent moins heureusement la cause qu'ils veulent défendre, exaltant l'interprétation dans ses non-sens, cherchant plus la difficulté à vaincre que l'agrément du résultat, infligeant aux tendres souplesses d'un tableau de Carrière la balafre des tailles, compliquant de pointillés pénibles un simple croquis.

❧ Ce zèle irréfléchi rebute les peintres; trop d'œuvres défigurées justifient leur méfiance; mais les graveurs ont l'appui d'un merveilleux ciseleur de phrases séductrices. « Alors même qu'elle veut être une copie, une gravure est une œuvre originale et par elle-même sympathique et précieuse, en ce que l'artiste s'est ingénié à *traduire* et qu'il y a mis son esprit et sa main » affirme M. Anatole France dans la préface de réapparition de l'*Image*. « Traduttore, traditore », lui répond le proverbe. Cette traduction, d'ailleurs, est bien peu nécessaire. Si l'œuvre

du peintre sut gré jadis au bois de l'accueillir, ce n'est point par goût pour le travestissement imposé, mais parce que longtemps ce fut le plus pratique moyen de vulgarisation. Il est aujourd'hui supplanté par les applications de la photographie. Dans maintes publications, convenons qu'elle empiète, et qu'elle ravit aux xylographes la part de domaine qu'ils étaient en droit de conserver. Mais qu'ils ne prétendent pas non plus par leurs seuls moyens suffire de nos jours à toutes les exigences de la reproduction. De fait, le bois d'interprétation est par son origine relativement récent ; il a pu rendre des services; sa mission, maintenant est moins étendue, et son application demanderait plus de discernement. On confie au bois des tableaux modernes que la photographie réclame, et les directeurs de fouilles archéologiques lui refusent l'interprétation de vestiges du passé où l'art de Daguerre semble un coupable anachronisme. Est-ce à dire que jamais le bois ne doive servir à interpréter un lavis? Auguste Lepère excella dans ce moyen. Mais souvent il fut son propre interprète, disposant à sa guise, pour souligner la vigueur du dessin, les tailles qui par ailleurs contribuent à sa ruine; et Tony Beltrand, graveur d'interprétation émérite, ne fut jamais mieux inspiré que dans ses vues du Vieux Paris, gravées par lui-même sur ses propres croquis.

Avec eux les champlevés, épargnant à certains endroits le papier, établissent un heureux équilibre entre le texte et l'image, et évitent au mur de la page blanche le pâle badigeon des teintes uniformément grises de la simili gravure. L'inappréciable avantage offert par le bois à l'harmonie du livre est pleinement réalisé. Ce mérite disparaît au contraire en raison du rapprochement des tailles, dans les gravures d'interprétation qui veulent rester fidèles, chez les graveurs allemands qui cherchent à imiter le burin et l'eau-forte, dans les travaux américains à l'aiguille. On entrevoit déjà d'ailleurs l'avénement glorieux d'une réaction nécessaire. Des artistes modernes ont remis en honneur la technique ancienne du bois au trait et en

tirent des partis différents. Félix Vallotton accentue volontiers le fruste des contours. Aux traits subtils qui distinguent l'œuvre de Jacques Beltrand s'opposent les grands à plats de noir magistralement réservés par le canif d'Auguste Lepère. Un dernier arrivant, le docteur Colin, applique avec succès à la gravure originale la méthode des copistes. Et, preuve nouvelle du discrédit prochain de l'interprétation, Maurice Denis se plie à colorer expressément des dessins en vue de leur fac-simile exact par Jacques et Camille Beltrand, sans place aucune pour l'imprévu.

❡ On sait vanter les valeurs nuancées et le coloris des estampes japonaises, mais l'importance du rôle de l'ouvrier qui les imprime est souvent oubliée. Le graveur nippon ne dispose que d'un rudimentaire ciseau emmanché dans un bambou. Le dessin, tracé sur pelure, est collé sur une planche de cerisier, le recto adhérent au bloc. Fendant du même coup le papier et le bois, il suit l'original avec fidélité. Aucun n'a d'initiative personnelle ; ce sont des ouvriers dirigés par l'artiste, « des ouvriers moins exigeants que les vôtres », affirme M. Tadamasa Hayashi ; et, à l'appui de son dire, le commissaire-général de l'exposition japonaise en 1900 se plaît à montrer de modestes cartes postales ornées de bois en couleurs. Au contraire, le rôle de l'imprimeur est primordial. Armé, pour encrer son bois, d'un rond de carton enveloppé de filaments de bambou, « il manipule, dit S. Bing, la matière grasse de mille manières ; fonce d'un côté, atténue de l'autre, gradue par endroits, de sorte que des effets et modelés variés peuvent être obtenus par un seul tirage, de savants essuyages donnant parfois l'illusion de touches posées au pinceau ». Déjà fort séduisante dans le maniement des blocs monochromes, cette adresse obtient, dans les planches en couleurs, de prodigieux résultats.

❡ La technique des polychromistes japonais a été reprise par Henri Rivière dans une suite d'estampes fort recherchée. Lepère incline vers la simplicité d'effet des camayeux du XVIe.

Mais le souci de la tradition ne nuit en rien à la personnalité puissante de ce maître au sens exact incomparable, puisque nul ne saurait lui être comparé.

Noire ou colorée, c'est donc à l'estampe originale qu'il appartient désormais d'orienter les destinées du bois. Avec elle, plus de malentendu ; l'artiste ne s'en prend qu'à lui-même d'un échec. Mais, pour engager les artistes à produire, il faut leur prouver que l'on vend ; et la preuve reste encore à établir. Il fut attribué à la peinture une préséance conventionnelle, et l'on a même écrit que la « gravure est le tableau du pauvre ». L'expérience enseigne tout le contraire. L'employé modeste qui serait taxé de prodigalité, s'il se laissait tenter par une estampe d'un demi-louis signée d'un maître et susceptible de plus-value, sera complimenté par sa ménagère, s'il rapporte de l'Hôtel des Ventes, pour orner la salle à manger, une nature morte à l'huile: sept francs cinquante avec cadre, et le pendant au même prix. C'est l'amateur éclairé qui, bien que trop rarement, encourage la gravure; mais son bon vouloir est parfois ignorant. Sans prendre garde que le charme, le moelleux leur font défaut, il acceptera des épreuves obtenues sur empreintes galvanoplastiques. Parce que jadis quelque amateur reçut le don d'un de ces essais, où le brunissoir remplace la presse et le noir de fumée l'encre d'imprimerie, tout le monde a voulu posséder ces *fumés* uniques. On en tire par vingtaines, et la presse à bras fonctionne maintenant pour les *états* de similigravure où, des caractères du fumé primitif, il ne reste absolument que le nom.

Bois Taillés

BOIS AU TRAIT

Cardeuses de matelas au Pont-Royal.

Dessin et gravure de Jacques Beltrand. *(Extrait des Petits Métiers de Paris).* *Imprimé par Féquet sur papier blanc vergé d'Arches.*

BOIS D'INTERPRÉTATION

Deux habituées de Monte-Carlo.

Dessin de Paul Renouard ; gravure de Florian. (Extrait de la *Revue Illustrée*, avec l'autorisation de M. Jules Baschet). *Imprimé par Henry de Banos sur papier de Chine glacé, et déglacé après tirage.*

BOIS EN COULEURS

La Halte.

Dessin et gravure de Auguste Lepère. Trois planches repérées, dont une gravée spécialement pour le présent recueil. *Imprimé à l'eau, par Féquet, sur papier vergé d'Arches teinté.*


J. Beltrand





A. Lepère

Reliefs Chimiques

Le prix élevé de la gravure sur bois, et la sympathie croissante témoignée aux publications à images, faisait rechercher depuis longtemps un procédé moins dispendieux. Dès 1840 Tissier, obtenant la mise en relief d'un dessin d'après le principe de Senefelder — report d'un dessin lithographique sur pierre et protection du dessin par l'encrage aux encres grasses, — produisait des blocs-relief, en coulant un métal fusible dans les creux obtenus. Plus tard, Glyn-Appel constate que la couche d'encre grasse d'une gravure imprimée, grâce à son affinité avec le zinc, peut être, après lavage à l'acide hyposulfurique, décalquée par pression sur une plaque de ce métal; en encrant le décalque au rouleau à main, on obtient plusieurs épreuves. Enfin, en 1850, Firmin Gillot prend un brevet pour la substitution du zinc à la pierre lithographique, et c'est de lui en réalité que date le prodigieux essor du procédé.

Au début, on ne grave que les dessins exécutés sur papier autographique. Placé sur une feuille de zinc poli, qui repose elle-même sur une pierre, le dessin, face au métal, est recouvert

d'une feuille de papier humide, d'une feuille de papier sec, d'un carton lisse. Un tour de presse soumet le tout à une pression suffisante pour aider au décalque sans empâter les traits. On la renouvelle plusieurs fois, humectant préalablement l'envers du dessin avec une éponge humide. Lorsqu'en soulevant avec précaution un angle de la feuille on apercevra l'image sur la plaque, on achèvera de la détacher. Après fixage, décapage et encrage, la plaque peut être transformée en gravure-relief.

Plus tard, la photographie a permis d'obtenir d'après dessins à la plume, aussi bien des clichés relief à grandeur égale que des réductions ou des agrandissements. Photographiée à la dimension souhaitée sur une plaque recouverte de collodion humide, l'image ainsi reproduite en négatif sur métal est sensibilisée dans un bain de nitrate d'argent. On sèche la plaque en la recouvrant d'une couche de caoutchouc dissous dans la benzine ; puis, encore égouttée et séchée, elle est de nouveau recouverte de collodion. L'opérateur peut alors, avec un canif, couper les bords de la pellicule qui s'enlève facilement à l'aide d'une feuille de papier mouillé, et la reporte sur une plaque de zinc sensibilisé au bitume de Judée. Après exposition suffisante au soleil ou à la lumière électrique, comme pour le tirage d'une photographie ordinaire, la plaque, séparée de la pellicule, est placée dans un bain d'essence de térébenthine. Les négatifs ou blancs, non insolés, sont dissous : le dessin seul apparaît nettement. Un coup de blaireau achève de faire disparaître toutes traces du négatif; un robinet à jet puissant entraîne la térébenthine et les corps gras. La planche est alors confiée au retoucheur, qui, à l'aide d'une plume trempée dans l'acide, efface les taches, nettoie les contours baveux, et, avec une autre plume garnie d'encre grasse, répare les traits imparfaitement venus.

Le graveur a à sa disposition des rouleaux mous et durs avec lesquels il couvre son zinc d'un noir lithographique spécial, qui préservera les traits des attaques de l'acide nitrique. Les bords et le revers sont enduits de gomme-laque ; et la plaque

placée plusieurs heures dans une cuve à balancement continu. La morsure de l'acide fera baisser de niveau tous les blancs, et laissera subsister les traits, qui donneront à l'impression la reproduction fidèle du dessin.

Lorsque les creux sont assez profonds pour ne pas être touchés au tirage par les rouleaux, chacun des dessins groupés sur le même zinc est découpé à la scie à ruban, et fixé sur un bloc de bois dont la hauteur, augmentée de celle du métal, atteint la hauteur des caractères typographiques. Le creux suffisant n'a pas été obtenu du premier coup. La morsure, d'abord légère, a été renouvelée plusieurs fois, pour surveiller sûrement la marche du travail, et les lavage, séchage et encrage du métal recommencés à chaque opération. Il faut beaucoup d'habileté et d'expérience pour ménager à la morsure les traits légers, ne pas laisser s'élargir certains traits, ronger certains autres, ou *griller* une plaque toute entière, par un séjour trop prolongé dans l'acide.

A l'origine, on imposait aux dessinateurs des papiers très glacés ; ils devaient, suivant certaines règles, entrecroiser ou espacer les traits. Bientôt le dessin reprend toute sa liberté, tous ses droits à la fantaisie. Vers 1876, Daniel Vierge peut faire reproduire sur zinc la réduction de quelques-unes de ses compositions; et longtemps après, appendu aux murs de l'atelier de Boulogne, tout jauni de soleil, le dessin reproduit ici grandeur égale dans toutes ses ténuités lui était prétexte à conter ses différends avec de trop zélés retoucheurs. Aujourd'hui les bons graveurs de trait, hors les demi-teintes photographiques ou estompées, reproduiront fidèlement les sujets d'aspect le plus opposé : frustes bois gravés, ténuités d'une taille-douce, dessin au crayon ou lithographie même, avec ses blancs, ses noirs intenses et ses gris délicats. Le soin donné au tirage, le choix judicieux du papier complètent l'illusion. Bien stylés, les retoucheurs savent maintenant qu'il faut entièrement respecter l'œuvre de l'artiste dans toutes ses intentions. Mais leur adresse peut être

requise pour rectifier ou réparer tel défaut d'impression, tel manque d'un vieux bois. Une sèche encyclopédie transformera en dessins au trait les tableaux de toute une école. Le procédé ne saurait être responsable de l'inexactitude de tels fac-simile. La fidélité dépend aussi du client qui commande.

L'économie réalisée fait surgir maint périodique nouveau. Mais l'abondance des images ne suffira pas longtemps au lecteur. Il voudra voir rompre leur uniformité par l'adjonction de demi-teintes. Elles sont d'abord indiquées par des roulettes à pointes diversement espacées, aiguës, dont le travail rappelle l'ancienne gravure en manière de crayon. Le dessinateur balafrera sur son papier, de l'antiphotogénique crayon bleu, les parties à ombrer, et, la morsure finie, l'outil circulaire picotera de points réguliers ces espaces réservés sur la plaque en à plats de noir absolu. Daniel Vierge, Adolphe Willette adoptent ce procédé dans la *Vie Moderne*, le *Monde Illustré*, le *Courrier Français*. C'est encore dans le journal de M. Jules Roques que Willette emploiera un des premiers les papiers spéciaux de Gillot, qui vont donner aux partisans des oppositions d'effet plus de satisfaction encore. La très simple remarque qu'une feuille de papier à grain placée sous une feuille de papier glacé divise la continuité d'un trait de crayon, l'avait conduit à couvrir des feuilles d'un gaufrage mécanique régulier. A ses aspérités le crayon s'accrochant, morcèle le dessin en un semis de points presque imperceptibles, mais offrant à la plaque une division suffisante du modelé, qui va enfin remédier aux désespérants à plats de noir auxquels se heurtaient jadis les photograveurs assez imprudents pour s'attaquer aux demi-teintes. Gillot perfectionne son invention. Il dote encore les artistes d'un papier gaufré de lignes striées plus ou moins foncées où le dessinateur, enlevant des blancs au grattoir, et dessinant en toute liberté au crayon gras et à la plume, obtiendra plusieurs intensités de valeurs différentes. C'est l'acheminement progressif vers la simili-gravure, qui va permettre de reproduire invariablement toutes demi-teintes.

L'essentiel, on vient de le voir, est la division des demi-teintes et des ombres en une infinité de points qui seront traduits à la gravure par autant de profondeurs et de saillants. A distance, sur l'épreuve, leur ensemble donnera la sensation d'une teinte ; mais, au tirage, l'encre, attirée par les reliefs, sera refusée par les creux. Cette sorte de marqueterie, point de tapisserie ou damier, est obtenue de deux manières.

Le procédé le plus usuel consiste à interposer entre l'objectif photographique et la plaque sensible un réseau à mailles plus ou moins serrées, tracé sur une glace dite *grille américaine.* La finesse de ces grains résiste à de très forts tirages ; mais l'aspect de la planche, au sortir de la cuve, est gris et monotone. les noirs faibles, les blancs voilés. Sur le zinc mordu vont s'escrimer le brunissoir, la roulette, le burin ; le résultat final dépend presque entièrement de la retouche. La délicatesse de texture rend presque indispensable l'emploi du *couché*, revêtement laiteux, brillant et peu durable, ne ressemblant que de très loin à ce qu'autrefois on appelait du papier. Les prix, à l'origine, de vingt-cinq centimes le centimètre carré, tombent à quinze, puis à douze, dix et huit, selon qualité de travail. Ce bon marché, la rapidité, la facilité de tirages presque sans limites, accroissent la vogue du procédé, et on oublie volontiers ses inconvénients. Les publications populaires, avec le trait, avaient déjà renoncé au bois. La simili, elle, entreprend tout. Eau-forte, peinture, bronze, marbre, étoffes, dessins estompés, lavis noirs, aquarelles, instantanés Kodak, tout passe sous les fourches caudines de son impitoyable trame, et en sort uniformisé, dépouillé de ses qualités distinctives : avant-goût inquiétant du régime égalitaire. Et, enhardie par son triomphe, elle ne craint pas de disputer à la chromolithographie son aînée, le domaine de la couleur.

Si excellentes que soient les gravures noires, la séduction de la couleur prévaut souvent contre elles, et la *Nouvelle Bibliopolis* nous prédit que l'effort nouveau se portera vers la poly-

chromie. Le plus rudimentaire bariolage a pour les foules un irrésistible attrait. Elles prenaient plaisir au siècle passé à voir enluminer maladroitement les vieux bois d'Epinal, les tailles-douces des vues d'optique. Malgré le sage avis de Bracquemond, qui nous dira avec humour « La peinture, c'est d'avant-hier », l'élève peintre s'impatientera d'être longtemps maintenu dans un cours de dessin. Et les acceptions de l'argot pictural se généralisent à ce point, qu'on était convié, l'an passé, au *vernissage* d'une exposition d'eaux-fortes. La similigravure ne pouvait méconnaître ce penchant, et, avant l'application pratique de la loi des interférences à la typographie, les imprimeurs épuisaient un à un tous les tons du prisme, pour les tirages monochromes de zincs gravés en vue du noir. Conséquences fâcheuses : le feuillage du vert pommier abrite une Normande vert-pomme ; des vaches bleues, en Suisse, pâturent une herbe d'azur ; et la cape écarlate du toréador espagnol nous vaut des senoritas aussi rouges que leurs mantilles.

C'est encore à Gillot que sont dus, en 1878, les premiers essais typochromiques d'après les aquarelles d'Eugène Grasset pour *Le Petit Nab*, conte de Saint-Juirs, édité par Ludovic Baschet. Gillot établissait d'abord une planche pour les noirs, gravée par le procédé zincographique habituel. L'artiste colorait l'épreuve, et, de cette aquarelle, le zincograveur faisait, au grain de résine, une interprétation en autant de planches superposées qu'il était nécessaire pour obtenir les demi-teintes ou les vigueurs. Une même planche pouvait d'ailleurs fournir quatre tons d'intensité différente. Le cernage par des traits, essayé d'abord, donnait trop de sécheresse; le grain de résine, au contraire, beaucoup de douceur et de fraîcheur.

Quatre ans plus tard s'impriment ainsi, illustrés à chaque page par Grasset, ces *Quatre Fils Aymon,* qui marqueront une grande date dans l'histoire de la typographie en couleurs.

A cette artistique décomposition des tons par des chromistes habiles a succédé la *trichromie* ou *procédé des trois couleurs,*

basé sur les lois chimiques de décomposition du prisme et notamment sur la propriété qu'ont des écrans spéciaux, placés entre l'appareil photographique et l'objet à reproduire, de ne laisser passer, les uns que les rayons jaunes, d'autres les rouges, d'autres les bleus. D'après les trois clichés photographiques, le photograveur exécutera par les moyens ordinaires trois simili que l'imprimeur tirera en superposition, généralement en commençant par le jaune et terminant avec le bleu. Mais les inconvénients de la simili en noir, trame et papier couché, s'augmentent ici de la multiplicité des retouches sur trois zincs au lieu d'un, et il faudra que le réparateur soit à la fois dessinateur et coloriste. Puis la difficulté d'obtenir en chacun des trois clichés une intensité identique, et de la respecter exactement à l'impression, entraînera pour telle ou telle couleur une importance *dominante* dont l'atténuation sera très périlleuse. Il est aussi à noter qu'une spécialisation des ateliers favorise les résultats, et qu'un bon commerçant ne la consentira que si l'article est régulièrement demandé. Et cela explique pourquoi jusqu'ici les spécimens les plus satisfaisants nous viennent d'Allemagne ou d'Angleterre.

❧ Dès son apparition, la gravure au procédé connut toutes les rigueurs de la critique. Le premier, Philippe Burty dénonce ses méfaits. « On abandonne, dit-il, le burin pour l'eau-forte, la lithographie agonise, le bois est en péril ; le procédé tend à supprimer l'eau-forte, la lithographie et le bois, et l'agent provocateur de ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la photographie. » — « Pour compter dans l'Art, lira-t-on ailleurs, il faut user d'un moyen d'art. La paniconographie et le report n'en sont pas ». — Quant à la photogravure, M. Béraldi déclare « *qu'il n'y a pas à en parler.* En ce qui concerne l'illustration des livres, elle doit être rigoureusement écartée : un volume orné de photogravures doit être proscrit de la bibliothèque de quiconque se proclame bibliophile. La gravure photographique est la reproduction morte d'œuvres vivantes. Elle

est à la gravure ce que les cadavériques figures de cire sont à la peinture. C'est le Musée Tussaud de l'estampe. »

Le tort causé aux graveurs manuels s'est encore accru en raison des perfectionnements du moyen, et la méfiance n'a point diminué. Il semble pourtant aussi peu équitable de tenir les reliefs chimiques en complet mépris que de leur concéder l'accaparement souhaité. Le trait chimique peut concurrencer le bois, voire lui être préféré, dans les reproductions de certains dessins, lithographies ou tailles-douces. La trame de mailles fines, et mieux encore celle à grains ronds, fac-similera à souhait n'importe quelle photographie en vue des forts tirages. Est-ce la faute du procédé si, séduits enfin par ses avantages, nous lui demandons plus qu'il ne peut donner? Tel quel, il suffit à l'esthétisme des liseurs de magazines achetés aujourd'hui et rejetés demain. Mais parce qu'il rend fidèlement un objet d'art, on s'indigne qu'il ose aussi célébrer les mérites d'un produit de beauté ou d'un complet veston. Les bibliophiles, qui l'ont d'abord accueilli sans méfiance regrettent, un peu tard, les inconvénients du couché, la non matité des épreuves. Pour leur agréer, on proposera de broyer les couleurs typographiques sans huile ni vernis, de surglacer et déglacer des papiers de fil, d'imprimer sur presse à bras un zinc comme le bois le plus rare; essais ridiculement coûteux pour la transformation d'un procédé essentiellement bon marché. Ne forçons pas notre talent: laissons à la similigravure sa personnalité. Bornons-nous à lui souhaiter d'habiles graveurs, des retoucheurs fidèles, des imprimeurs consciencieux, et de meilleurs documents que ceux que trop souvent on lui confie.

Reliefs Chimiques

RELIEF CHIMIQUE AU TRAIT D'APRÈS DESSIN A LA PLUME

Le Pillage de Rouen.

Dessin de Daniel Vierge, pour l'Histoire de France de Michelet (édition Lacroix). Gravure de Reymond, d'après l'original, communiqué par Mme Vve Daniel Vierge. *Imprimé par Léon Loche, sur papier à la forme.*

RELIEF CHIMIQUE AU TRAIT D'APRÈS UNE TAILLE-DOUCE

Portrait de Mme de Pompadour.

Dessin de Saint-Aubin, gravé par Cochin. Reproduction de Reymond. *Imprimé par H. de Banos, sur vélin d'Arches, glacé.*

RELIEF CHIMIQUE AU TRAIT D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE

Les Bas-Bleus.

Lithographie de Honoré Daumier. (Collection Loys Delteil). Reproduction de Reymond (Guyot, contremaître). *Imprimé par H. de Banos, sur pur chiffon sans colle des papeteries du Pont de Claix, glacé avant tirage, puis déglacé.*

RELIEF REHAUSSÉ DE ROULETTE

Corps de Bâtiment (Fragment de diptyque).

Dessin d'Adolphe Willette. Gravure de Reymond.

DESSIN SUR PAPIER GILLOT

Le Vin Rouge.

Dessin au crayon gras, plume et grattoir, sur papier Gillot, par Adolphe Willette. (Collection Edouard Kleinmann). Reproduction de Reymond.

Dessins parus en 1886 dans le " Courrier Français "; reproduits avec l'autorisation de M. Jules Roques et de l'auteur. Imprimerie Frazier-Soye. Chine surglacé.

SIMILIGRAVURE EN NOIR

Jeune Mère.

Tableau de Maurice Denis. Reproduction de Reymond, d'après une photographie exécutée par le procédé Druet. *Imprimerie Frazier-Soye. Papier couché.*

CHROMOTYPIE GILLOT

Le Gibet de Montfaucon.

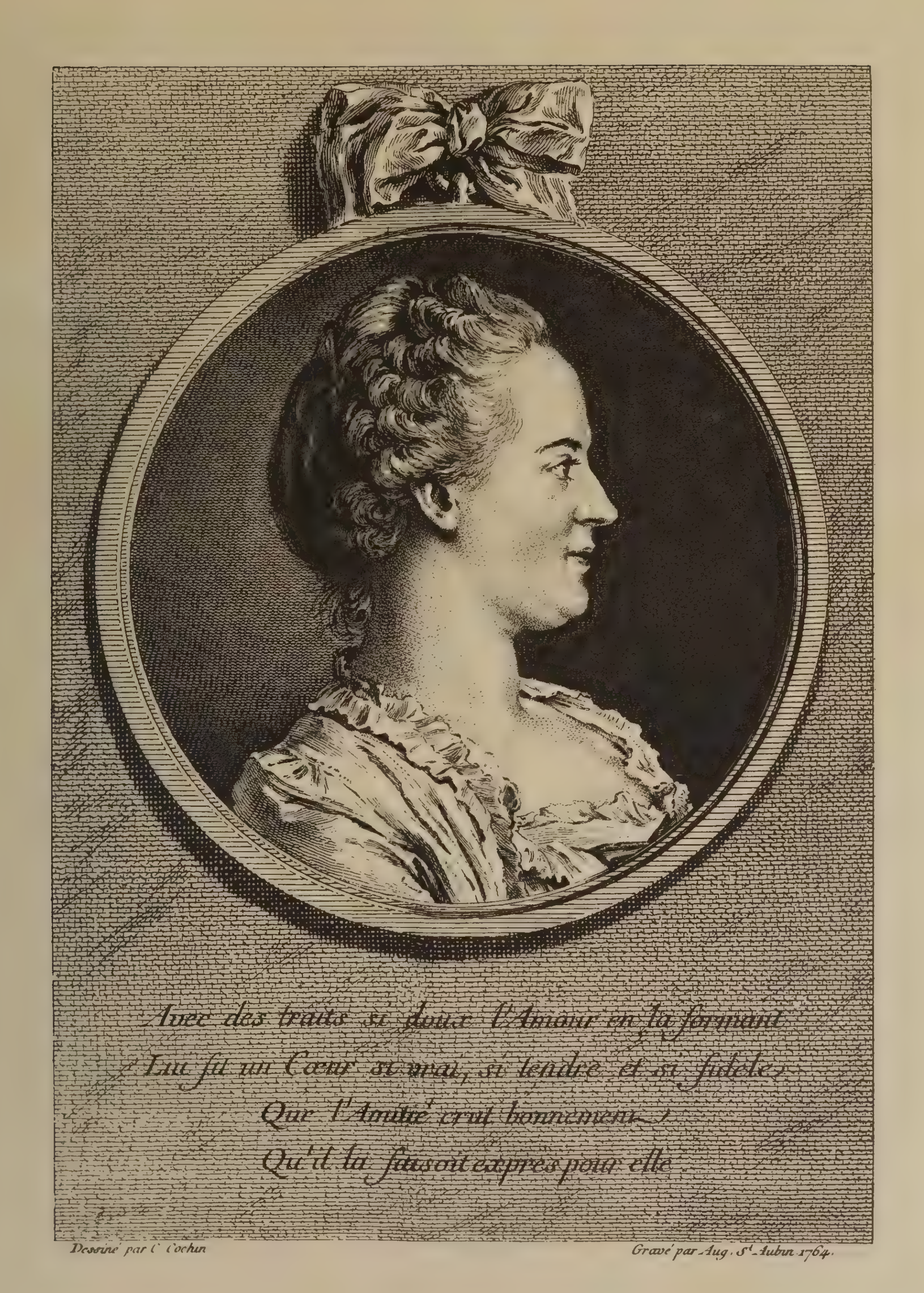
Composition d'Eugène Grasset. *Réimpression à l'Imprimerie Frazier-Soye par Léon Loche, sur pâte photo d'Olmer, des clichés originaux ayant servi à imprimer l'Histoire des Quatre fils Aymon, pour l'éditeur Launette, et communiqués par Mme Veuve Gillot.*

TRICHROMIE OU TROIS COULEURS

Jeunes filles d'Alger.

Etude d'Albert Besnard, publiée dans « *Les Maîtres de la couleur* » chez M. H. Laurens, et communiquée par l'éditeur. *Clichés et imprimerie Fr. Richter.*


VIERGE


Avec des traits si doux l'Amour en la formant
Lui fit un Cœur si vrai, si tendre et si fidele,
Que l'Amitié crut bonnement,
Qu'il la faisoit exprès pour elle
Dessiné par C. Cochin
Gravé par Aug. St Aubin 1764.



Chez Aubert & Cie Pl. de la Bourse 29.

Imp d'Aubert & Cie

Allons ! . . . on n'a pas encore rendu compte de mon roman aujourd'hui ! ces journalistes s'occupent maintenant tous les matins des Lièvres . . . . des Perdreaux . . des Bécasses ! . . et ils ne pensent pas à moi . . . . c'est inconcevable ! . . . .

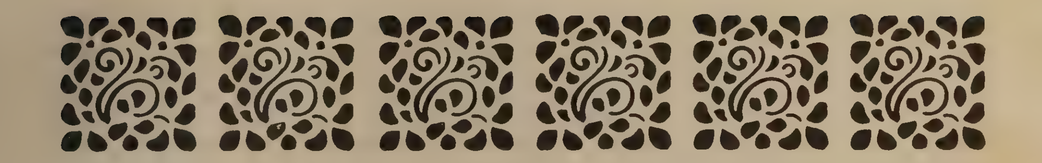

Willette


Willette






A Besnard.
Alger 1899.



Caractères Typographiques

L'atelier typographique imprime donc les bois, et tous les clichés obtenus par reliefs. Voilà pour les images. Mais sa mission première, (l'étymologie l'indique), est l'impression des *types* ou *caractères*. Cet art, aujourd'hui négligé, est plus ancien qu'on ne le croit communément.

Dès la période King-li (1041-1049 de notre ère), Pi-Ching, forgeron, invente des caractères isolés gravés en creux. De leur réunion en pages dénommée *tsiu-tchin,* ou *perles assemblées*, on sait déjà prendre empreinte au mastic fusible. Mais l'extrême division des sons chinois (cent-six classes principales), rend l'application du principe pour ainsi dire impossible. La relative simplicité des alphabets européens sert au contraire, plus tard, Gutenberg, qui invente ou retrouve les caractères mobiles, et Pierre Schoffer qui réalise pratiquement la gravure et la fonte.

L'enthousiasme et les dévouements se multiplient. Si quelques imprimeurs s'enrichissent, on en cite davantage qui se ruinent en beaux travaux. Les règlements rigoureux qui punissent parfois de mort certaines contraventions, n'arrêtent pas leur zèle.

De semblables exemples, aujourd'hui, ne se rencontrent guère; et rares sont même les imprimeurs qui, à l'exemple des Renouard, des Lahure, des Draeger, ont conservé l'amour de leur métier. Tous les progrès se cherchent au détriment de l'ensemble, du côté de la rapidité et de l'économie.

❧ Rappelons brièvement les bases premières de la typographie, les modifications subies, et tâchons de dégager la nécessité des réformes qui s'imposent.

❧ La main d'œuvre de l'imprimerie en lettres, ou typographie, consiste dans deux opérations principales : la *composition* ou assemblage des caractères, l'*impression* ou empreinte des caractères sur le papier. On appelle *compositeur,* ou ouvrier de la *casse,* celui qui travaille à l'assemblage des caractères; *imprimeur,* ou ouvrier de la *presse,* puis conducteur, celui qui travaille à l'impression ou à l'empreinte des caractères sur le papier.

❧ Quelle est la besogne du compositeur typographe? Lorsque le *caractère* arrive de chez le fondeur, il le met dans la *casse,* sorte de tiroir plat à compartiments, les lettres majuscules et les italiques dans la partie supérieure; les espaces, les cadrats, les cadratins et les minuscules dans le *bas de casse,* d'où le nom qui leur est souvent donné. Cette mise en ordre du caractère neuf ou déjà utilisé pour le réemployer à nouveau s'appelle *distribution*. La distribution terminée, le compositeur, muni d'un *composteur* qu'il tient de la main gauche, y place une à une les lettres qui formeront les *mots*. Lorsque cinq ou six *lignes* sont ainsi composées, il les place sur la *galée* pour en faire des *paquets*. Le metteur en pages réunit ces paquets pour en faire des *pages*. Lorsqu'il les aura *imposées* dans un châssis en fer ou *forme* par quatre, huit, seize pages suivant le *format*, on pourra descendre la forme aux *machines* et la mettre en *tirage*.

❧ L'antique presse à bras offrait pour les gravures d'inappréciables avantages. Véritable artiste, le *pressier* pouvait la conduire à son gré, augmentant ou diminuant la pression suivant la nature du travail ou du papier. Toutes dissemblables, les épreuves avaient

une valeur d'estampes. Aujourd'hui les machines mues par la vapeur ou l'électricité produisent des tirages d'une régularité implacable, et qui serait encore plus monotone, sans le secours de la *mise en train*. Mettre en train, c'est assurer, à l'aide de *découpages* en papier plus ou moins épais, collés sous les clichés, l'inégalité de pression qui accentuera les oppositions de valeurs des blancs, demi-teintes et noirs. Pour les gravures, l'ouvrier consciencieux y consacre de longues heures, des heures trop longues au gré de patron. On se rattrappe sur les feuilles de texte, et l'on a tort. Rien n'est choquant comme un texte inégal, ou une page grise accouplée à une page noire.

Voilà la tâche, dans ses grandes lignes. Elle exige une longue pratique, des études théoriques assez complexes, et un ensemble de connaissances générales qui crée au compositeur typographe une situation intermédiaire entre les métiers manuels et les professions libérales. Il coudoie tour à tour des savants et des poëtes, des faits-diversiers à leurs débuts, des académiciens dans leur gloire, et, armé du Larousse, répare souvent l'oubli d'une orthographe erronée. Il se sent donc un peu leur collaborateur ; aussi met-il son point d'honneur à bien faire, et garde-t-il de ces relations une pointe de légitime orgueil. Mais pour solutionner, dans leurs mille détails, des questions si diverses, il faut recourir à chaque pas à des manuels théoriques fort bien faits, trop bien faits, où rien n'est laissé au hasard, où sont définis, en oracles immuables, le passé, le présent, et l'avenir de la typographie. Le compositeur le mieux doué ne connaît pas d'autre autorité que ces formules dont la solennité n'exprime pas même toujours exactement la tradition. Et ainsi sont paralysées les plus louables initiatives.

Dans la *composition* proprement dite, où la dextérité à assembler des lettres et l'habitude font seules la valeur de l'ouvrier, la fonction est presque machinale : la main va d'instinct chercher chaque signe à sa place immuable. Qu'un savant linguiste numérote les cassetins en vue d'une concordance étran-

gère, l'ouvrier composera sans les comprendre, à l'Imprimerie Nationale, du chinois, du syriaque, de l'hébreu, du persan, du chaldéen. Cette constatation a conduit d'ingénieux inventeurs à créer des *machines à composer*, qui paraissent rendre inutile toute instruction spéciale. Sollicitées par la touche d'un clavier, les lettres arrivent spontanément sur la galée en lignes fondues. Evident avantage pour le labeur courant des publications hâtives, mais dommage grave pour l'ouvrier dont les longues années d'apprentissage deviennent inutiles, et grand dommage aussi pour l'art typographique. Les *corrections* ne se font pas ou se font mal; les *remaniements* sont difficiles, les changements de *justification* impossibles. De plus, les caractères ainsi fondus n'ont pas la même netteté à l'impression que les caractères gravés. Une autre modernité, la machine à écrire, rend d'incontestables services, sans nuire au résultat final de la typographie. Souvent parfois elle pourrait la servir. Le travail de la machine à écrire revient à peu près au tiers du prix de la composition ordinaire. Traductrice rapide, destinée à éviter les malentendus qu'occasionnent les écritures défectueuses, elle serait une économie pour les auteurs enclins à trop de corrections, et un soulagement pour les yeux des compositeurs qui les déchiffrent. Sur cette épreuve première, les changements pourraient être portés, et de nombreux remaniements évités dans la composition définitive. Allégée, la lecture en bon à tirer se ferait avec plus de fruit. Les loisirs sont rares maintenant pour la chasse aux *coquilles*, et nous sommes loin du temps paisible où Robert Etienne affichait ses épreuves à la porte de l'Université, promettant aux escholiers un sol pour chaque faute qu'ils découvriraient.

¶ S'il convient de revendiquer, en composition, la conservation des usages jusqu'alors établis, il faut d'autre part s'élever résolument contre les erreurs toutes modernes qui nous sont présentées comme des traditions. Ces erreurs abondent, dans la majorité des manuels, aux chapitres de l'*imposition* et de la *mise en page*.

Nombre d'ouvrages critiques ont été publiés sur les divers genres de gravure. Ils sont rares en typographie. L'harmonie de la page imprimée, les lois qui la régissent, préoccupent peu les imprimeurs. Elle a, par fortune, intéressé quelques artistes : William Morris et Lucien Pissarro à Londres, Bradley à Springfield, Van de Velde et Van Rysselberghe à Bruxelles, George Auriol et Eugène Grasset à Paris. Le choix d'exemples ci-après présenté va faire connaître tout à la fois leurs œuvres graphiques et leur pensée sur ce sujet. En dissentiment parfois sur quelques points de détails, tous s'accordent à revendiquer les principes fondamentaux de l'esthétique du livre : simplicité, unité, prédominance nécessaire de l'ornement sur la vignette à sujets.

Ce n'est pas en ce bref chapitre que pourront être énoncées toutes les hérésies commises. Il faut s'y borner à signaler quelques-uns des illogismes les plus fréquents.

Un premier contre-sens est l'emploi des *vignettes*, de *l'illustration* dans le livre. On méconnaît l'unité des anciennes xylographies japonaises et chinoises, et, plus près de nous, des *Donats* du XVe siècle. Avec Gutenberg, qui grave d'abord les lettres isolées d'après les lettres manuscrites des copistes, avec ses émules qui interprètent les types romains, l'harmonie subsiste encore ; le dessin n'intervient qu'à titre d'ornement. L'apparition de la taille-douce n'entraîne que peu de dérogation à cette règle. Les burins et les eaux-fortes à personnages sont réservés aux pages pleines, aux *frontispices*, aux *culs de lampe*. Mais l'enthousiasme encyclopédique qui précède la Révolution commence à parsemerde vignettes explicatives les publications didactiques ; le romantisme de 1830 aime à en orner ses textes. Nouvel accroc à l'harmonie, bientôt on *habille* ces vignettes avec des caractères. Et, tout récemment, on a même permis aux illustrations d'envahir les marges au gré de leur étrange fantaisie.

La bonne proportion des marges, la proportion classique a été oubliée. Le metteur en pages n'y attachera pas d'importance, ou même, bien inspiré, oubliera de calculer le surplus

extérieur de matière que le brocheur doit abattre au rognage. La marge des cahiers de classes réservée à gauche pour la correction du professeur a donné aux papetiers-imprimeurs la fâcheuse habitude de calculer sur certains *travaux de ville* la plus grande marge de ce côté. Une autre erreur est, pour les gravures hors-texte, une tendance à marger, quelle que soit la dimension du sujet, suivant les règles adoptées pour le texte, de sorte que les gravures en longueur placées verticalement, se trouvent remontées dans le haut de la page avec un pied énorme de blanc.

L'habillage de vignettes trop encombrantes avec des lignes forcément courtes, les mauvaises divisions qui en résultent obligent parfois d'espacer exagérément un même mot, ce qui le rend désagréablement p a p i l l o t t a n t. Cela blesse l'œil encore davantage si c'est un caractère gras ; et M. Léopold Delisle, à qui l'on soumettait un jour un type moderne, faisait très judicieusement remarquer qu'une des difficultés pour nos contemporains de s'orienter vers la tradition gothique, était le principe même de division des lettres, si opposé à l'aspect compact et aux nombreuses liaisons des beaux manuscrits du Moyen-Age. La plupart du temps on s'inquiète peu de cette incohérence. Que l'auteur s'en alarme, on lui proposera des remèdes héroïques. Trop complaisante auxiliaire, sa copie sera, à l'exigence des images, allongée ou amputée. Bannir résolument toutes vignettes habillées serait assurément, pour la dignité littéraire et l'harmonie de la page, un meilleur parti.

Dès qu'on sort du labeur courant composé sur une justification invariable, les *proportions* sont aussi l'objet de fautes contre la logique et le goût. On remarque souvent la maigreur des conjonctions, articles, prépositions et adverbes par rapport aux substantifs, de sorte que ces *liaisons* ne lient plus rien du tout. Dans quelques revues en mal de faux luxe, les signatures s'étalent en couleur, presque aussi importantes que la désignation du sujet traité. Pour les ventes, le mot « catalogue » est souvent de dimension plus grande que le nom du vendeur ou l'objet

précieux. L'entête d'un menu annoncera en une ligne un « grand restaurant » avec le mot « grand » plus petit que le substantif désigné. Dans les cartes de visites typographiques, les prénoms en minuscules et le nom propre en capitales semblent désigner deux personnalités différentes. Sachant qu'un beau caractère se présente d'autant mieux qu'il est gros d'*œil*, des éditeurs feront volontiers choix d'un corps trop gros pour le format adopté. Dans un titre, le compositeur saura rarement mettre en vedette le mot le plus important ; et les conjonctions seront toujours imperceptibles. Partout on retrouve ce curieux manque de logique, cette regrettable incompréhension du mot à mettre en évidence.

La lettre ornée a été longuement étudiée par Eugène Grasset, dans *Art et Décoration*. « Elle répond, dit-il, à la nécessité de bien marquer le commencement d'un sens nouveau ou d'une des divisions du livre.

« La lettre ornée prend son origine dans les manuscrits du Moyen Age. On y voit déjà des lettres importantes avec toutes sortes d'ornements extrêmement riches qui les rendent souvent peu lisibles, à partir du Ve siècle. Dans le cours du Moyen-Age, elles deviennent souvent, non seulement de véritables illustrations, mais encore elles prennent une importance telle qu'elles descendent parfois jusqu'au bas de la page. Lors même de l'apparition des livres imprimés, les inventeurs ne virent d'abord que l'idée mesquine de donner le change au public en le laissant croire à des manuscrits d'un prix élevé ; dans ce but, pour leur conserver un aspect moins mécanique, ils imaginèrent de laisser vides les places des initiales et de les faire exécuter à la main par des enlumineurs. D'autres les faisaient graver au trait et dorer et enluminer après l'impression. C'est cependant cette préoccupation qui fit conserver le goût des initiales ornées dans les livres imprimés plus tard ; de bonne heure on renonça à ce subterfuge et, à la fin du XVe siècle, on grava sur bois une multitude de lettres ornées comme on l'a fait depuis longtemps, bien que de nombreux ouvrages portent encore des initiales et des

bordures en couleur auxquelles les yeux étaient habitués. ⅅ De belles lettres ornées sont inséparables de tout beau livre imprimé. Elles lui communiquent une richesse et un aspect élégant et cossu qu'une illustration copieuse peut seule égaler sans les remplacer, parce qu'elles appartiennent au texte. Actuellement, on se borne à en mettre, quelquefois, au commencement des chapitres; mais tout ouvrage un peu riche devrait en offrir un plus grand nombre. Quand des sous-titres divisent les chapitres, leur place se trouve de la sorte indiquée. ⅅ Ainsi donc, l'auteur qui se propose d'avoir pour son ouvrage une belle typographie fera bien de subdiviser ses chapitres; d'ailleurs, la présence seule d'une lettre ornée pourra faire comprendre qu'il s'agit d'un objet nouveau dans la marche du texte. Dans les ouvrages didactiques, des lettres ornées seraient donc de bons points de repère pour les recherches rapides ; elles seraient proportionnées à l'importance des divisions, grandes pour les chapitres, et plus petites pour les paragraphes, mais toujours très visibles. En effet, les conditions de la typographie sont le resserrement et la régularité ; l'impression ne saurait donc s'accommoder du système des manuscrits du Moyen Age, dont la fantaisie laisserait des blancs autour des imprévus de forme d'ensemble des lettres, ce qui romprait l'aspect équilibré que doit avoir une page imprimée. ⅅ Cette tradition s'est même conservée jusqu'au XVIII[e] siècle, où la lettre ornée est plutôt rare; car, quand il s'en rencontre, elle est petite, grise, sans effet et gravée sommairement ou plutôt composée avec un caractère d'imprimerie entouré de vignettes typographiques groupées assez ingénieusement, et qui lui constituent un encadrement carré. Autrement, on voit à cette époque la taille-douce envahir toutes les éditions, autant, et malheureusement, hors du texte que dans le texte lui-même, ce qui produit en ce dernier cas des superpositions de gravure au burin sur des caractères typographiques souvent communs et usés. Les conditions de la gravure à l'eau-forte et au burin poussaient les artistes, autant que le goût régnant, à traiter, dans les

livres de luxe, les en-têtes et les lettres en vignettes non limitées, alors que les hors-texte l'étaient pour ainsi dire invariablement par un filet rectangulaire qui en accusait encore la sécheresse de hors-d'œuvre ».

❧ Ces avis, quand on les suit, sont souvent mal interprétés. L'habitude des lettres ornées trop lourdes appropriées à l'épaisseur des caractères gothiques, et jadis agrémentées d'ailleurs de rouge, de couleur, ou d'or, s'est conservée à tort à notre époque, où les clichés zinc ne les reproduisent le plus généralement qu'en noir; et la gracilité avoisinante des elzévirs ou des Didot en exagère encore la lourdeur. Il y a lieu aussi de signaler la disproportion entre l'énormité de ces lettres et la maigreur du texte. Non moins choquantes furent, vers la fin du siècle dernier, ces lettres ornées formées par des bonshommes ou animaux contorsionnés. La fantaisie douteuse des alphabets baroques est malheureusement toujours trop fréquente. Et trop souvent les signes phonétiques sont singulièrement détournés de leur logique mission.

❧ A la suite des lettres ornées, on met souvent le premier mot en petites capitales, quelle que soit son importance, et en dehors de l'alignement. Cet usage ne nous vient-il pas des formules de début des actes notariés où les ans de la République, les prénoms, les noms des rois ou des empereurs s'étalaient en compliqués paraphes, où la prétention du scribe se manifestait dans toute sa sottise ? Quoiqu'il en soit, l'effet n'est pas heureux. Cet abus des complications ne se limite pas aux lettres initiales ; dans les circulaires, programmes, cartes d'adresses, l'ornement sévit aux alinéas, séparations de titres, entre les mots, dans tous les espaces où il reste un blanc. Un architecte avisé ne surchargera pas une maison de ces *pâtisseries* qui laissent ignorer la matière dont elle est construite. Les littérateurs critiqueront un texte où il se rencontre trop de répétitions. Les typographes, eux, ne se font pas scrupule de parsemer ce texte à tort et à travers d'ornements identiques plusieurs

fois répétés. Eloignés de la tradition, ils n'aiment pas plus que les graveurs à réserver des blancs ; d'où ces indigestes *cabochons*, dont la tyrannie persiste à s'imposer, s'insinuant sans pitié dans tous les recoins libres. Les Japonais eux-mêmes, dans leurs quotidiens, semblent ne plus sentir ce qu'a d'anormal le voisinage puissamment coloré de leurs signes phonétiques avec la sécheresse des filets gras et maigres, ou les clichés d'annonces européennes.

Ces multiples raisons d'inharmonie de la page, signalées dès 1897 par Lucien Pissarro dans une délicieuse brochure publiée avec la collaboration de Charles Ricketts, n'ont-elles pas une commune origine ? Tel est le sentiment d'un typographe distingué, M. Thibaudeau. Avant de commencer son œuvre, le peintre fait une esquisse, le littérateur un brouillon; le compositeur, au contraire, de la première à la dernière ligne d'un programme, d'une affiche, d'une page de titre, agit sans plan prémédité. Le *croquis-calque* proposé par M. Thibaudeau pourrait remédier à cette habitude fâcheuse. Promenée sur les diverses pages d'un album de fonderie, une feuille de papier translucide permettra le choix et le groupement facile des diverses lettres et ornements. Il ne reste plus qu'à souhaiter aux croquistes le goût parfait de l'inventeur.

Les anciens ne connaissaient qu'une sorte de lettres. Arnaud, dans la *Grammaire de Port-Royal*, expose les motifs des modifications apportées à la tradition.

« La différence des grandes et petites lettres semble contraire à la quatrième règle, qui est qu'un même son fût toujours marqué par la même figure. Les anciens, les Hébreux, n'avaient pas cette différence. Et les Grecs et les Romains n'ont été longtemps à écrire qu'en lettres capitales. Néanmoins cette distinction est fort utile pour commencer les périodes, et pour distinguer les noms propres d'avec les autres. Il y a aussi dans une même langue différentes sortes d'écriture, comme le romain et l'italique, dans l'impression du latin et de plusieurs langues

vulgaires, qui peuvent être employées utilement pour le sens, et distinguent de certains mots ou de certains discours ».

Bien qu'ils rompent aussi l'unité d'aspect de la page imprimée, on ne saurait contredire à l'utilité de ces usages. Mais il faut résolument s'élever contre l'emploi simultané dans un même travail de caractères différents d'origine et de style. Ce qui guide le plus souvent le choix, ce n'est ni la logique janséniste, ni le souci de proportionner l'œil d'un type au format choisi ; c'est la préoccupation économique d'utiliser ce qu'on possède sans faire d'achats nouveaux. Par leurs « créations » incessantes, par l'insistance mise à faire prendre de petites quantités des sortes les plus diverses aux imprimeurs peu fortunés, les fondeurs aident encore à ce désarroi. A feuilleter les albums de fonderies, c'est par centaines que se comptent les caractères différents. Tout est prétexte à affubler d'un qualificatif ronflant un type plus ou moins adroitement déformé. En réalité, le *Gothique,* l'*Elzévir* ou *Romain,* et le *Didot,* sont les trois types fondamentaux auxquels peuvent être ramenés les éléments d'un trop encombrant matériel.

Dès le seizième siècle, la lutte s'établit entre le gothique et le romain. Le romain s'implante chez les nations de race latine ; le gothique persiste dans les régions anglo-saxonnes.

Rabelais note cette évolution, dont il se montre partisan. Dans *Gargantua*, le sophiste Thubal Holopherne, « *entre autres manières vitieuses* », enseigne à son disciple à « *escrire gothicquement* », tandis que Ponocrates, après avoir, par l'intermédiaire du grand médecin maistre Théodore, fait purger le cerveau de son élève, lui apprend « *à poursuyvre le livre entrepris, que aussi à escripre et bien traire et former les antiques et romaines lettres* ».

Un passage d'une lettre de Mme Gœthe à son fils nous confirme par contre la fidélité de l'Allemagne au caractère gothique. « Un mot seulement, écrit-elle, touchant notre conversation sur les caractères latins ; je voudrais te montrer d'une façon palpable quel tort ils font aux hommes. Ils sont comme un jardin d'agré-

ment où nul n'a accès que les nobles et autres gens couverts d'étoiles et de grands cordons. Nos caractères gothiques, eux, sont comme le *Prater* à Vienne, sur la porte duquel l'empereur Joseph fit inscrire ces mots : *Pour tous.* Si tes livres étaient écrits en caractères romains, ils ne seraient pas devenus, en dépit de leur excellence, l'aliment de toutes les classes de la société : tailleurs, couturières, servantes, tout le monde les lit ; chacun y trouve quelque chose qui correspond exactement aux besoins de son cœur. Bref, ils vont avec les revues les plus huppées, se promener au Prater, et les pauvres gens qu'ils réjouissent bénissent leur auteur et crient vivat en son honneur. C'est mal de la part de Hufeland (1) de faire imprimer son excellent livre macrobiotique avec ces caractères qui sont pour la majorité du public lettres mortes. Est-ce que par hasard le grand monde seul aurait droit aux lumières ? Est-ce que les petites gens doivent être frustrées de tout ce qui est bon ! Et c'est ce qui arrive, si l'on ne met ordre aux horreurs grotesques de la mode nouvelle (2). »

Départageant ces deux avis, l'empereur Guillaume II faisait imprimer le catalogue de la section allemande à notre Exposition Universelle de 1900 en caractères procédant à la fois du gothique et du romain. En France, l'elzévir romain de la Renaissance a longtemps prédominé. Au cours du XIXe siècle la liberté de l'imprimerie, l'abolition des privilèges, engendrent les combats d'intérêt, la confusion de styles. Pourtant, depuis le premier Empire le Didot s'affirme comme notre vrai type national. Voici maintenant qu'on lui reproche cette minceur de déliés qui l'apparentent aux paraphes dont les graveurs Louis XVI encadraient quelques portraits. Et, sans qu'on revienne à une tendance entièrement gothique, c'est cependant vers des formes plus pleines que s'orientent nos modernes aspirations.

Le premier de tous, il y a quelque vingt-cinq ans, William Morris remettait en honneur à Londres les vieux types anglo-

(1) Médecin du roi de Prusse. — (2) La mère de Gœthe, d'après sa correspondance, par Paul Bastier. Perrin et Cie, Paris, 1902.

saxons. Le *Troy-type*, le *Chaucer-type*, le *Golden-type*, assurent un remarquable aspect d'équilibre à des éditions où lettres ornées et entourages décoratifs s'équilibrent parfaitement avec le texte. A Londres encore, quelques années plus tard, Lucien Pissarro, tout à la fois graveur et imprimeur, compose de précieuses plaquettes avec l'*Eragny-Type*, le *Vale*, le *Brook*. Des recherches analogues se poursuivent simultanément dans les autres pays. Les graveurs danois donnent à Copenhague des caractères d'une très belle tenue. La recherche de lettres décoratives sollicite à Bruxelles Henry van de Velde et Théo van Rysselberghe. Aux Etats-Unis d'Amérique, à Springfield, Bradley agence dans les *Bradley His-Book* et les *Chap-Book* de simples annonces avec un art infini. En France, l'intérêt est plus long à s'affirmer. Grasset et Auriol seront les premiers, et longtemps les seuls à réclamer une harmonie entre la lettre et le décor. Les indifférences auxquelles ils se heurtent les conduisent à dessiner eux-mêmes les lettres ornées, les titres de chapitre, les couvertures de livres. M. Georges Moreau accueille dans la *Revue Encyclopédique* ces essais qui arrivent à forcer l'attention, et M. Peignot demande, d'abord à Grasset, puis à Auriol, de dessiner un caractère en vue de la gravure. Les artistes se mettent à l'œuvre. Ils diront tout à l'heure comment ils ont conçu leur tâche.

Grasset, depuis longtemps déjà, a déploré la décadence actuelle. « De nos jours, qu'a-t-on fait ? On a de temps à autre reproduit quelques anciennes lettres dont on a régulièrement méconnu le style, mais aucun effort véritable ne s'est fait pour créer en ce genre quelque chose de moderne, inspiré par de bonnes traditions. Qu'on ouvre une série de beaux livres de diverses époques ; qu'on jette un coup d'œil d'ensemble sur ces pages de physionomies si diverses, et une vérité incontestable éclatera aussitôt. Depuis le commencement de la typographie, cet art n'a fait que s'affaiblir et décliner. A une récente exposition la comparaison faite entre un beau livre imprimé en 1475 et un autre en 1875 fut écrasante pour ce dernier. A côté de pages pleines, à

belles vignettes foncées cadrant bien avec un texte fort, lisible et plein, on pouvait voir des livres tout gris, ou plutôt blanchâtres, dont les illustrations paraissaient de maigres fouillis propres à dérouter les myopes. Cela, on ne l'a pas assez dit : on n'a pas voulu le voir pour ne pas reconnaître notre déchéance et notre crainte de voir du noir sur du blanc. C'est le gris qui paraît nous plaire : caractères gris, grands espaces, vignettes grises qui se perdent insensiblement dans le vide. ▯ Notre rôle, à nous qui voulons tout le mieux et la marche en avant, est de faire tous nos efforts pour revenir à la saine vérité, non en remontant un courant impossible à parcourir en sens inverse, mais en dépassant au contraire les pâles productions de notre époque par de la typographie plus pleine, par des illustrations plus noires ou moins maigres. Oui, certes, les livres s'affirment par du noir; le premier aspect en les ouvrant doit frapper à distance, et il ne faut pas qu'on ait besoin de chercher tout près en quoi il consiste. » ▯ Le caractère Grasset sera donc de forme pleine, et noir. L'Auriol, d'allure plus libre, sera également coloré. Cette saine massivité d'assises de l'un, l'indépendance de dessin de l'autre, vont avoir, cortège obligé de toute innovation, des partisans zélés et des adversaires résolus. Aux dernières nouvelles les adversaires l'emportent. La renommée de l'entreprise a suscité des efforts parallèles : un différend commercial s'élève : l'affaire se plaide. Arrêt du tribunal : les deux maîtres ont *copié,* comme de très jeunes et peu scrupuleux élèves.

▯ Comment faire comprendre aux profanes des détails d'art et de technique qui sont parfois étrangers même aux professionnels. Grasset pourtant l'a souvent répété : il n'y a que trois genres principaux dans la lettre : le romain, l'italique et le gothique, ce dernier permettant un peu plus de fantaisie parce qu'il en existe de plusieurs époques ; mais il ne faut pas songer à dénaturer du romain. Ces lettres sont dans l'œil des peuples depuis deux mille ans et plus ; leur lisibilité dépend de leur pureté de forme.

Ce qui rend les lettres lisibles, ce n'est pas leur ressemblance entre elles, ce sont leurs différences... » ※ N'est-il pas dès lors évident qu'aucun caractère dessiné ne peut être à proprement parler une *création* ? Tout bon dessin s'inspirera forcément du passé ; la réduction photographique et les idées préconçues des graveurs de poinçons tendent à l'affadir. Respectueux serviteurs de la tradition, les vrais artistes lui demanderont toujours de seconder leur sentiment personnel. Les « créateurs », ce sont les graveurs de poinçons qui déforment le style des caractères en les surchargeant d'arabesques.

※ Lepère, pressenti pour dessiner un nouveau type, avait montré peu d'enthousiasme. « Oui, écrivait-il, on m'a parlé de faire quelque chose, mais y suis-je bien préparé? Je ne le crois pas. Et puis, voyez-vous, c'est un travail de savant que celui-là ; et ne suis-je pas beaucoup plus fantaisiste, amoureux de la vie, de la nature, que de formules géométriques ? Vraiment, je vois tant et tant de belles choses à faire sans compas, sans préméditation, qu'en vérité, malgré la gloire promise, je préfère aller là ou je me plais. D'ailleurs, en notre époque de décadentisme, à cinquante auteurs, ne faudrait-il point cinquante types différents ?

※ Ce serait l'idéal ; mais les fortunes d'imprimeurs y suffiraient-elles ? et trouverait-on assez de bons artistes pour proposer de bons modèles ? De moindres efforts pourraient relativement satisfaire aux exigences d'une logique qu'on délaisse. On pourrait réserver le gothique, l'elzévir ou le Didot, aux ouvrages consacrés aux époques qu'ils caractérisèrent. L'emploi de l'elzévir pour les XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles, du Didot pour l'Empire et tout le XIX[e] siècle conduirait par déduction à la pensée qu'à nos temps modernes il faut des types modifiés. Le Grasset et l'Auriol répondant seuls à ce programme, c'est à eux tout d'abord que l'on aurait recours, non qu'on les juge parfaits, mais parce qu'ils sont les meilleurs d'entre les plus récemment gravés. Et on ne demande qu'à en graver d'autres. A ne citer que quelques-unes des plus puissantes maisons, les

Beaudoire, les Deberny, les Mayeur, les Renault, les Turlot, sont prêts, pour s'entourer de collaborations artistiques, à tous les sacrifices. ❧ Mais les industriels allègueront avec raison qu'ils ne rencontreraient peut-être que de l'indifférence. A peine mis en vente, les types nouveaux mélangés dans mainte page, sans respect de l'unité, à l'elzévir, au Didot, ou même à de grotesques fantaisies, ne servent souvent qu'à composer un titre, à mettre en vedette un passage important. Le laisser-passer qui permet la visite de l'Imprimerie Nationale, en une dizaine de lignes(1), ne contient pas moins de sept types différents. Un éditeur réputé commande à Grasset les dessins d'un livre ; mais, pour le texte, le type Grasset est écarté : l'action se passe au temps de Rome. Aussi compose-t-on hardiment l'ouvrage en Grandjean XVIIe siècle. Et ce sont encore les poinçons du temps de Louis XIV qui fourniront la lettre au texte d'une plaquette de luxe due à un poète décadent et ornée de lithographies d'un peintre d'avant-garde.

❧ Le bon sens triomphera-t-il un jour de ces incohérences ? Il importe, à tout hasard, de les signaler aux délicats. Elles sont aussi ridicules que ces marquises de coutil blanc et rouge, invariablement infligées par les entrepreneurs de décorations matrimoniales à une église gothique ou à une mairie du XXe siècle. Au moins ces criardes tentures préservent-elles les toilettes de la pluie et les visages du soleil. Les anachronismes typographiques ne font que blesser l'œil et égarer le goût.

(1) *I. N. N° 41-292. Carré 162-1903.*

Types de Lettres

TYPE GOTHIQUE

Les présentes heures à l'usaige de Rome, pour Simon Vostre, rue Neuve Nostre Dame, à l'enseigne de Sainct Jehan levangeliste, par Philippe Pigouchet. *Bibliothèque Nationale. Réserve P. Z. 35. 721. Fac-simile de la première page. Papier sulfurisé de Montgolfier. Enluminures au pochoir de Saudé.*

TYPE ROMAIN

Jacobi Sylvii Ambianii in Linguam Gallicam Isagoge unà cum ejusdem Grammatica Latino-Gallica. Parisiis ex officinà Roberti Stephani 1531. *Bibliothèque Nationale. Réserve X 1462.* Premiers poinçons de Garamond. *Fac-simile du titre. Papier vergé teinté d'Arches.*

TYPE DIDOT

Paul et Virginie.

Par Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre. A Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Ainé, ci-devant au Louvre, présentement rue du Pont-de-Lodi, 1806.

GOLDENTYPE

Première page de la notice de William Morris sur le Kelmscott-Press.

LE BROOK

Pages spécimen du caractère « Le Brook » dessiné par Lucien Pissarro. Extrait de *De la Typographie et de l'harmonie de la page imprimée,* par Charles Ricketts et Lucien Pissarro. *Composé et imprimé par M. et Mme Lucien Pissarro sur papier d'Arches à leur filigrane.*

PAGE D'ANNONCES AMERICAINE

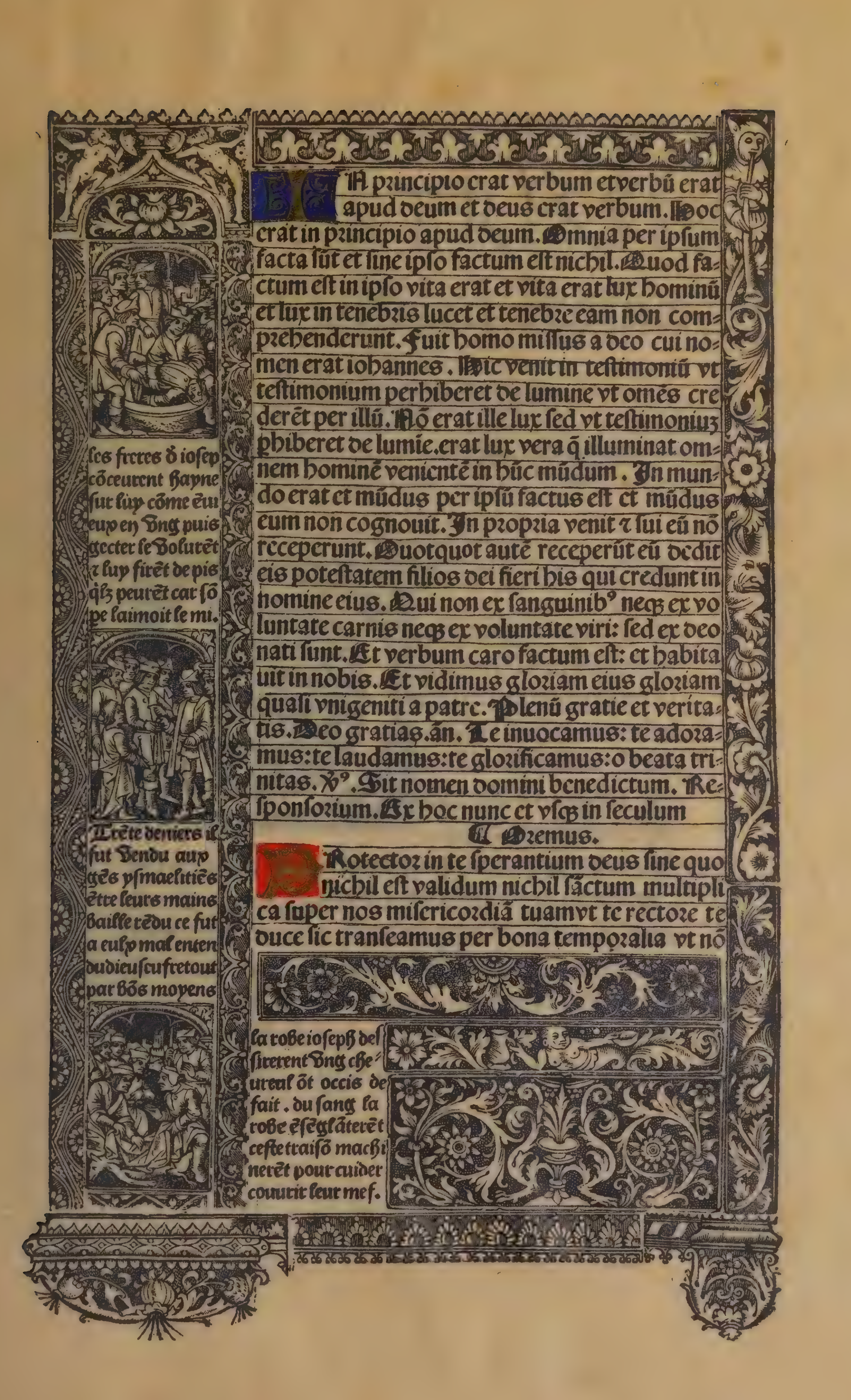
Annonce de Bradley pour la « American Type Founders C° » parue dans le premier numéro du *Bradley-His Book. Papier pâte de bois, vergures mécaniques.*

TYPE GRASSET

Dans ce texte inédit, pour l'ornementation duquel il a bien voulu dessiner spécialement des lettrines, Eugène Grasset nous donne son sentiment sur les caractères typographiques. *Cavalier teinté d'Arches.*

TYPE AURIOL

A son tour George Auriol expose les motifs qui l'ont guidé dans le dessin de son alphabet, et ajoute quelques considérations sur la typographie en général. *Papier vergé d'Arches.*



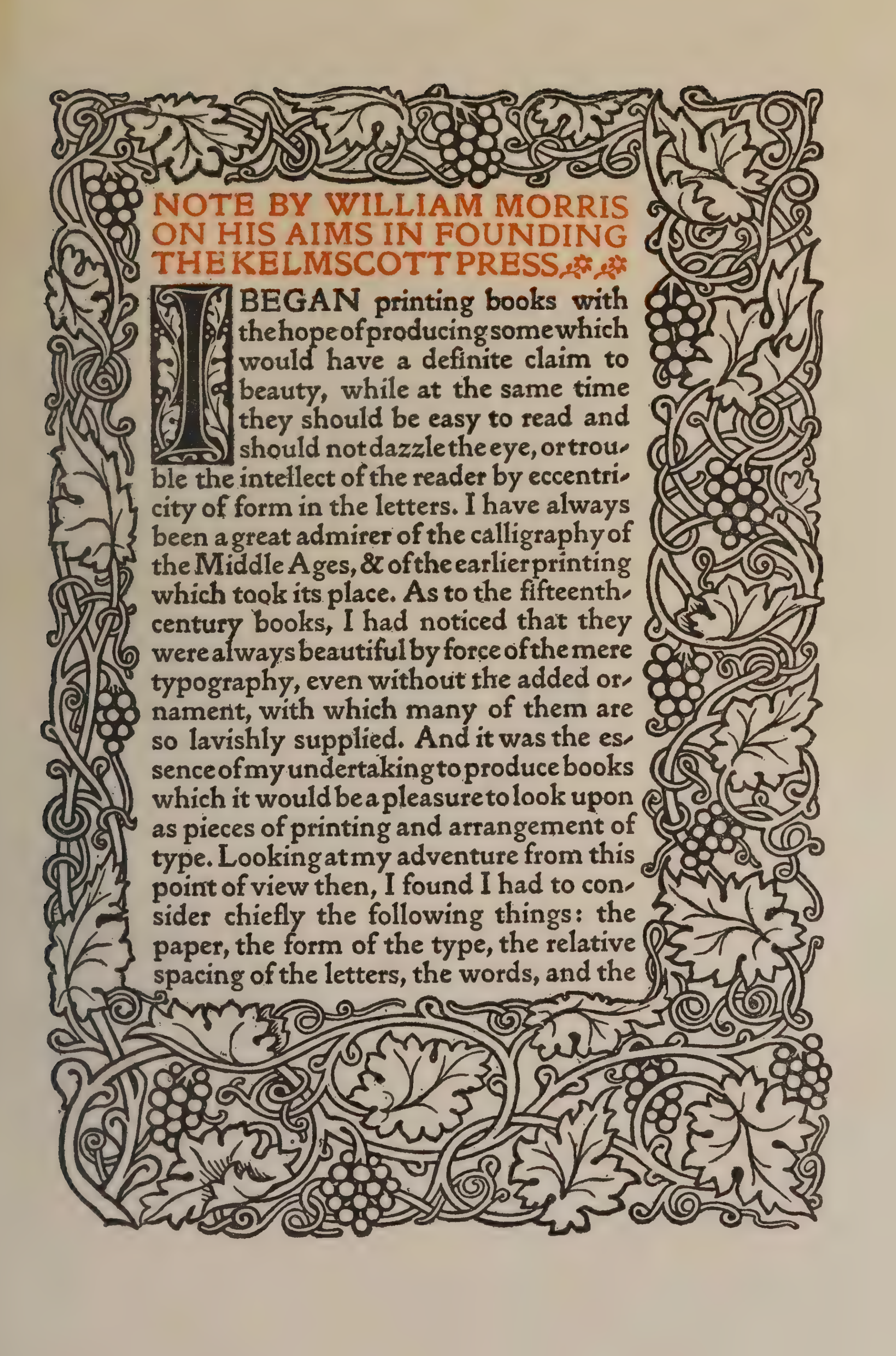
ILLVSTRISSImæ Galliarũ reginæ Helianoræ

Iacobus Syluius Ambianus Philiatros.
S. D. P.

DIci non potest, neque cogitari, regina optima, maxima, quàm optatus, quàm iucundus, quàm verendus Gallis omnibus fuerit tuus iste in Gallias aduẽtus, augustissimúsque tui cõspectus, non hic sine numine diuûm cõcessus. Quandoquidem si nihil cõmodius, nihil fœlicius, nihil denique diuinius pace ipsa hominibus à diis immortalibus dari potest, ô quã te memorem regina, pacis toties ac tandiu optatæ, secũdum deũ author, pacis alumna, pacis vinculum, faxit deus, adamãtinum. Quos tibi triumphos vniuersa de-

ils avoient planté un calebassier. Ainsi, par ces productions de leurs climats, ces familles expatriées entretenoient les douces illusions de leur pays, et en calmoient les regrets dans une terre étrangere. Hélas! j'ai vu s'animer de mille appellations charmantes les arbres, les fontaines, les rochers de ce lieu maintenant si bouleversé, et qui, semblable à un champ de la Grece, n'offre plus que des ruines et des noms touchants.

Mais de tout ce que renfermoit cette enceinte rien n'étoit plus agréable que ce qu'on appeloit le REPOS DE VIRGINIE. Au pied du rocher la DÉCOUVERTE DE L'AMITIÉ est un enfoncement d'où sort une fontaine, qui forme dès sa source une petite flaque d'eau, au milieu d'un pré d'une herbe fine. Lorsque Marguerite eut mis Paul au monde je lui fis présent d'un coco des Indes qu'on m'avoit donné. Elle planta ce fruit sur le bord de cette flaque d'eau, afin que l'arbre qu'il produiroit servît un jour d'époque à la naissance de son fils. Madame de la Tour, à son exemple, y en planta un autre dans une semblable intention dès qu'elle fut accouchée de Virginie. Il naquit de ces deux fruits deux cocotiers, qui formoient toutes les archives de ces deux familles;



NOTE BY WILLIAM MORRIS ON HIS AIMS IN FOUNDING THE KELMSCOTT PRESS

I BEGAN printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters. I have always been a great admirer of the calligraphy of the Middle Ages, & of the earlier printing which took its place. As to the fifteenth-century books, I had noticed that they were always beautiful by force of the mere typography, even without the added ornament, with which many of them are so lavishly supplied. And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type. Looking at my adventure from this point of view then, I found I had to consider chiefly the following things: the paper, the form of the type, the relative spacing of the letters, the words, and the

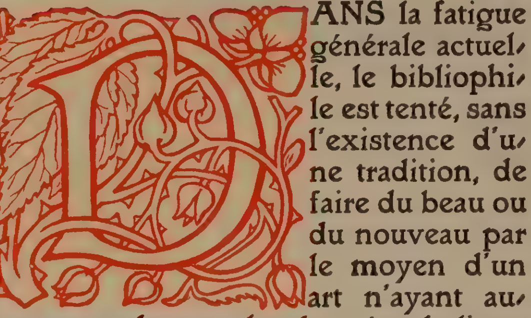
❧ PAGE SPÉCIMEN DU CARACTÈRE «LE BROOK» DESSINÉ PAR LUCIEN PISSARRO. ❧ EXTRAIT DE «DE LA TYPOGRAPHIE ET DE L'HARMONIE DE LA PAGE IMPRIMÉE» PAR CHARLES RICKETTS ET LUCIEN PISSARRO. MDCCCXCVIII.





IMPRIMÉ POUR M. MARTY PAR «L'ÉRAGNY PRESS» EN JUILLET, MCMIV.

EXTRAIT DE «DE LA TYPOGRAPHIE ET DE L'HARMONIE DE LA PAGE IMPRIMÉE.»



ANS la fatigue générale actuelle, le bibliophile est tenté, sans l'existence d'une tradition, de faire du beau ou du nouveau par le moyen d'un art n'ayant aucune attache avec les données du livre. Devant la laideur et l'affadissement actuels de la typographie, la simplicité classique de l'alignement des pages & des titres peut paraître au bibliophile une affectation d'archaïsme. De même, la laideur des caractères typographiques peut aussi le pousser à croire qu'un retour vers la lettre écrite, vers une compréhension logique de ses formes, vers leur épuration par le travail de l'outil, corrigeant l'écriture (car la lettre imprimée n'est plus une lettre écrite), constitue également un recommencement archaïque, puisque la typographie moderne ne montre, ni l'influence des procédés formateurs, ni logique aucune dans l'anatomie des formes, et surtout, aucun élément de beauté.

☘ Le sens dessinateur d'un artiste doit se trouver blessé par les pleins et les déliés d'un goût faux, par les emmanchements malades et les formes comprimées des lettres ordinaires. Son goût personnel peut lui dicter des idées plus larges et plus simples dans la compréhension des formes; reste aussi la haine des petites fioritures introduites pour des raisons! ...... sous lesquelles telles lettres ont cessé d'appartenir aux formes radicales de l'alphabet.

☘ Un retour vers les sources inspiratrices de ces lettres et la compréhension des procédés nécessaires pour les refaire peuvent seuls donner le moyen de régénérer la typographie et de lui ajouter une harmonie, un élément qui, à présent, lui manque. Les défauts que nous avons signalés proviennent surtout de cette nécessité d'économiser l'espace que veut le grand bon marché: économie poussée si loin que les mots sont devenus presque illisibles sans l'abus des espaces blancs.

☘ Avec le manque d'intérêt parmi les artistes devenus hommes de métiers, sculpteurs ou peintres, l'élément dessinateur a disparu dans les industries, et le raffinement demandé par tel bibliophile, dans une édition spéciale, a pris la forme d'une petite nouveauté de facture d'artisan, ou même une vulgarité, petite seulement, de format et d'intention.

☘ Rappelons-nous que, la tradition étant perdue, on est tenté de faire du beau ou du nouveau avec un art étranger à la technique du livre: c'est ainsi que l'illustration devient trop prépondérante, s'isole du texte pour devenir une gravure sur métal, que sais-je? une eau-forte!—Non! toute illustration, même admirable comme telle, ne convient pas à l'ornementation d'un livre com-

pris d'une façon harmonique. Une fois parentes des masses typographiques, dans la mise en train des pages qu'elles sont appelées à décorer, ces illustrations doivent constituer la note aigüe, la pointe lumineuse, dans l'harmonie qu'est une page, sans s'en écarter pourtant. La sympathie patiente du décorateur trouvera, à chaque endroit où une lacune se présente dans la mise en train définitive, l'occasion de déployer toutes ses ressources d'ingéniosité et le tact exquis de son travail.

❧ Les plus belles pages dans les anciens livres furent sans décorations imprimées, et le métier de l'enlumineur devait ajouter une note de gaîté ou de grâce, là, où l'imprimerie de la gravure présentait, alors, de très grandes difficultés de techniques, ne pouvant lutter avec le charme de l'ornementation peinte. Avec la décoration gravée et les masses ajoutées au texte apparaissent des difficultiés et des ressources nouvelles, dont ces grands artistes que furent les vieux imprimeurs surent se tirer à merveille.

❧ Comme l'architecte, l'imprimeur peut exprimer la nature de sa pensée par l'usage du blanc et du noir seulement; devenant par cela ou austère ou gai. Avec l'usage de l'ornement, il peut forcer la note, seulement suggestive, de la couleur: un volume de Baudelaire peut jouer de l'effet superbe et orné à l'égal d'un livre ecclésiastique; à une édition de la Pléiade, l'usage des fleurs menues de l'automne donnerait cet aspect particulier propre à un livre compris à un point de vue d'art.

❧ Mais dans ce souci que l'ornement reste bien emboîté comme tel, faisons trêve aux motifs peints d'une manière libre, ou peints comme au «patron,» et «laissons les chrysanthèmes japonais»! Le tact architectural de ce peuple est trop peu connu, «le Kérimon» est un ornement; l'usage du trait cursif appartient à l'écriture de ce pays, et non pas à la nôtre. L'élément symbolique et l'élement intime ont fourni à l'art japonais, comme à tout art vraiment vivant, des motifs décoratifs, telle la tente sacrée, telle la courbe des frondaisons de ce pays, qu'on retrouve dans des motifs de toits et de corniches. Chez nous, au Moyen-Age, l'élancement passionné d'un matérialisme spirituel a fait surgir sur les forêts de peupliers, taillées dans la pierre de nos cathédrales, les enroulements cadencés de la vigne et de la rose mystique et l'épine légendaire dans la guipure ciselée de la Sainte-Chapelle. Mais les exigences de l'ornement ne furent jamais sacrifiées. C'est là une des supériorités de l'art de jadis, de l'art vivant.

❧ L'illustration doit donner au livre l'accompagnement du geste et du décor, peut-être aussi un élément ajouté de poésie visible.

Caractères Typographiques

L'aptitude un peu spéciale à bien savoir dessiner des lettres ou des caractères est plus rare qu'on ne le pourrait croire, même parmi les dessinateurs professionnels. Il est probable que la lecture assidue, dès l'enfance, d'ouvrages aux belles impressions, doit contribuer à former l'intuition de cet équilibre parfait de pleins et de vides, de noirs et de blancs sans lequel toute ligne devient déplaisante et barbare. Cette mémoire de l'œil me paraît indispensable pour créer des inscriptions élégantes et surtout fantaisistes. Les beaux manuscrits du Moyen-Age nous prouvent que nos ancêtres possédaient cette qualité de pondération à un haut degré.

Nous savons tous que les caractères typographiques romains ou gothiques dérivent directement de *l'écriture* employée dans ces manuscrits, et que, par conséquent, les premiers types ont été *écrits* et non dessinés avec des procédés artificiels comme pourrait l'être un S aux courbes épaisses avec une plume pointue. Au reste les anciens ignoraient ces becs affutés comme des aiguilles qui plaisent tant à nos contemporains et que secondent si bien des papiers glacés à outrance comme des vitres sur lesquelles rien d'autre ne saurait mordre convenablement. On se servait au contraire de roseaux amincis à un bout, taillés comme nos anciennes plumes d'oie, et dont la pointe

était coupée en travers un peu obliquement. C'est avec ces outils qu'ont été exécutés tous ces admirables manuscrits, et entre autres cette belle cursive carolingienne à l'aspect élégant et rond qui n'est autre chose que de l'écriture latine. C'est en s'inspirant à cette source première que j'estime qu'il est possible de créer de beaux caractères typographiques sans y chercher une exacte et puérile copie. Mais ce qu'on en doit conserver, c'est la grâce et la parfaite lisibilité.

Quel est celui qui, ayant habitué ses yeux aux belles impressions, n'a pas eu le temps de maudire mille fois ces Didot aux lourds jambages accompagnés de déliés capillaires hors de toute harmonie, et ces faux elzévirs, exécrable copie de jolis types anciens rendus invisibles à force d'être amincis et allongés ? Les imprimeurs du XIXe siècle ne se sont pas rendu compte qu'un type ancien, même exactement copié, ne saurait produire le même effet que lors de sa création par suite de l'emploi de procédés d'impression différents, la machine ayant remplacé la presse à bras, l'encrage au rouleau celui au tampon et le vélin glacé le beau papier vergé d'autrefois.

Aussi une misérable froideur a-t-elle résulté de cette inconséquence, et c'est pour réagir contre ce défaut que William Morris, en Angleterre, crut devoir faire graver des caractères copiés servilement sur des impressions des XVe ou XVIe siècle, allant jusqu'à imiter le foulage et l'écrasement des caractères usés enfoncés dans un papier humide.

Nous sommes en droit de critiquer ce fétichisme qui dépasse le but poursuivi et devient de l'enfantillage archéologique. D'ailleurs, on doit condamner de la façon la plus absolue le système qui consiste à *copier* une chose ancienne pour en créer une moderne.

Au contraire, tout alphabet nouveau doit être composé d'un seul jet hors de la vue de tout document et après s'être imprégné la mémoire du bel aspect préféré. De cette manière c'est en vain que l'artiste créateur atteindrait à une exacte reproduction ; ses inclinations naturelles ne manqueront pas de lui faire introduire des nouveautés de détail qui suffiront à caractériser son œuvre. Car il faut bien qu'on sache une vérité, dont les profanes ne se doutent pas, c'est que, d'une part, s'il est impossible de changer la *carcasse* carac-

téristique d'une lettre qui sans cela deviendrait illisible, d'un autre côté, la moindre modification des détails et des proportions transforme radicalement l'aspect d'un texte. Toutes les différentes écritures latines ont exactement la même figure constitutive, et néanmoins diffèrent profondément, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Tous les textes imprimés en romain ont leurs lettres exactement constituées suivant la même forme générale, et cependant n'ont entre eux aucune ressemblance. C'est donc pour cette raison péremptoire que tout alphabet dont les détails constituent une nouveauté sont de véritables *créations* nouvelles, vérité inconnue par tous les gens incompétents.

Si donc un artiste moderne veut créer un alphabet vivant, il faudra qu'il procède, comme les anciens l'ont fait, en l'écrivant et non en le dessinant. C'est en vain qu'avec des règles et des compas, de tranchants tire-lignes et de la géométrie absolue on peut prétendre créer de belles lettres, et il a fallu tout le pédantisme inhérent au XVIe siècle et aux suivants pour inventer des méthodes « rationnelles » de tracer des caractères. Qu'après avoir écrit de belles lettres, un artiste s'amuse à leur chercher en grand une construction compliquée, cela est fort possible, et ceux du XVIe siècle qui ont gravé ces traités n'ont pas fait autre chose; mais l'imitateur qui suivra de telles méthodes ne rencontrera que la froideur et la sécheresse. Non, il n'y a pas de secrets dans le tracé des lettres, il n'y faut que le coup d'œil artiste qui seul peut donner la souplesse et la vie.

E. GRASSET.

QUELQUES NOTES

LA difficulté de marier le caractère à un dessin irrégulier et le goût parfois mauvais des imprimeurs m'ont conduit à dessiner des lettres qui, après diverses transformations, sont devenues *typographiques*. Je n'ai pas dessiné un type pour la gravure. Je n'ai pas modifié mes lettres pour les mettre à la portée du burin. J'ai prié le burin de les graver aussi fidèlement que possible, telles que ma main les avait émises. La lettre gravée doit garder le souvenir du travail de la main, de la main qui l'a tracée, et de celle qui l'a reproduite sur le métal. Il faut lui conserver l'aspect d'un *dessin* au lieu de lui imprimer celui d'une figure géométrique, en un mot la sauver de cette exécrable perfection : la sécheresse. Un caractère, même si ses formes sont jolies, n'est véritablement bon que s'il a de la couleur. Une page entièrement composée avec le même "*type*" ne doit donc pas être uniformément noire ou grise. Afin d'être plaisante aux bons yeux et douce aux mauvais, elle doit offrir une surface jouant légèrement sans papilloter. Le dédain de la tradition et l'ignorance sont les principaux défauts des typographes de ce temps. C'est grâce au respect de la tradition, des procédés et des lois établis, que chaque époque, avec sa nature particulière, peut produire des choses intéressantes. Frappés du charme des vieux caractères, gras ou usés, certains graveurs ont créé des types ébréchés, en quoi ils se sont trompés. Il est impossible d'imiter avec un outil perfectionné l'aspect fruste donné par un outil sommaire, impossible également d'imiter l'œuvre du temps. Et il est en outre stupide *d'imiter*. Travaillons de la même façon que les anciens

et peut-être nos œuvres se fleuriront-elles d'un charme analogue à celui que nous goûtons dans les leurs. Les caractères du XVIe siècle n'étaient pas gravés maladroitement, mais simplement avec le souci d'éviter la sécheresse. En un mot, ces caractères, malgré la discipline à laquelle ils étaient soumis de par les exigences de la fonderie, n'étaient pas des soldats en fer blanc découpés — mais de jolis soldats de plomb colorés, riants, avec tous les reliefs et la souplesse désirable, — et l'apparence de la vie.

Connaître son métier, le chérir — et pour mieux l'aimer et le connaître encore, s'enquérir constamment du passé — voilà ce que doit faire l'ouvrier pour devenir un artisan — ce qui est une façon (et non la moins noble) de dire artiste. Ainsi il transmettra à ses fils l'enseignement des anciens, augmenté des trouvailles qu'il aura faites lui-même sans jamais s'éloigner de la Tradition, et permettra à la Typographie de demeurer ce qu'elle doit être avant tout et par dessus tout : la servante loyale du Livre.

GEORGE AURIOL



La Taille-Douce

La gravure au burin est de toute antiquité. Elle date des figurations primitives d'animaux inscrites sur le roc des grottes préhistoriques. Mais c'est Maso Finiguerra, orfèvre florentin, qui trouve au XVe siècle le principe d'*impression* de la gravure en creux. On aimait alors à décorer les calices, reliquaires, poignées d'épées ou bijoux d'une composition noirâtre ou *nielle* qui, coulée dans des creux gravés sur argent, sur ivoire, donnait un dessin noir à fond clair. Un jour, Finiguerra ayant pris au soufre empreinte d'une *paix* pour s'assurer de sa réussite avant d'y couler le nielle, observe que des parcelles de noir demeurées dans les creux par suite d'un antérieur essai, ont adhéré au soufre, et qu'elles donnent par places à l'empreinte l'aspect d'un dessin au trait. Pour perfectionner le résultat, il imagine de substituer au soufre une feuille de vélin humectée d'eau, et de remplir ces tailles avec du noir broyé à l'huile. On peut voir un de ces essais au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Mantegna applique le procédé à l'interprétation des œuvres d'art. A l'initiale gravure au trait sont bientôt ajoutées sur la planche de métal les coups de pointe qui figu-

reront les modelés. Enfin l'usage du miroir permet d'obtenir dans leur sens véritable des épreuves de dessins jusqu'alors inversés.

Les outils employés en *gravure au burin* furent d'abord seuls chargés d'attaquer la surface polie du cuivre, à peine voilée par la couche de vernis léger qui sert à tracer ou décalquer le dessin. La *pointe* donne le *trait*, le *burin*, la *taille*, l'*échoppe*, la *taille large*, l'*onglette*, la *taille aiguë* ou *profonde*. Tenu à plat, l'outil enlève successivement chaque filament de métal. L'ensemble des tailles, diversement entre-croisées ou espacées, complétées de points pour les demi-teintes légères, purifiées une à une au grattoir de leurs *barbes* pour être plus profondément creusées à l'aide des burins aigus, dits *rentrées*, donnera l'interprétation savante d'un dessin ou d'une peinture, mais une interprétation essentiellement conventionnelle. Diderot estime que « tandis que la fonderie en caractères et l'imprimerie proprement dite multiplient les copies exactes des productions de l'esprit, la taille-douce ne rend qu'à peu près le même service à la peinture, parce que l'estampe ne conserve pas tout le mérite du tableau. La gravure tue le peintre qui n'est que coloriste. De tous les moyens de gravure, le burin, gêné pour les libertés de souplesse par la rigidité du cuivre, est le plus asservi aux formules du métier ». L'*Encyclopédie* restreint encore ses libertés. « Suivant la marche des plis, le genre de travail qu'on employe doit avoir rapport à la nature des objets qu'on grave. Ainsi on a remarqué que les traits doublés qui forment des quarrés, c'est-à-dire qui se croisent perpendiculairement, produiraient à la vue un travail plus dur et moins agréable à l'œil que les traits qui se coupent en formant des losanges et des demi-losanges. On a donné la préférence à ce dernier travail pour représenter des corps délicats, tels que ceux des femmes, des enfants, des jeunes hommes, et l'on s'est éloigné plus ou moins de cette combinaison à proportion de l'austérité qu'on désirait dans les travaux!... La jeunesse et les grâces du sexe demandent une propreté de travail et une douceur dans l'arrangement des tailles qui sied moins à la vieillesse ou

au caractère austère d'un guerrier!!.. L'usage est de se servir des points ronds; on les emploie pour donner aux chairs un caractère qui fasse naître une idée des pores et du tissu de la peau!!!. » Quant aux gravures qui sont « *l'ouvrage des peintres* » le dédaigneux dictionnaire ne leur fixe aucune règle. Il les considère comme de capricieux *délassements*, et traite *d'amusements* les gravures exécutées par les amateurs.

Loin de rebuter les artistes, la sévérité des lois du burin semble avoir jadis stimulé leur maîtrise. Albert Durer, Bosse, Marc-Antoine, Audran, Edelinck; que de noms glorieux! que d'admirables planches! Mais la taille douce va servir de commentaire aux ouvrages descriptifs. Il faut produire plus rapidement, et cette circonstance amène à l'eau-forte des partisans nombreux. C'est par l'eau-forte que Perrissin et Torterel raconteront les événements de leur époque, en une suite de planches qui peut être considérée comme le premier journal illustré. Et l'usage se généralise de recourir à l'eau-forte, non plus seulement pour préparer, mais pour suppléer le burin. La possibilité de faire tirer une épreuve photographique retournée sur le cuivre et l'invention de l'aciérage éloignent encore le burin des règles primitives. Avant 1857, l'usure rapide du cuivre ne permettait qu'un tirage limité d'épreuves; les tailles rapprochées ou légères auraient vite donné un résultat confus. L'usage du bain d'acier, qui supprime ces obstacles, ayant réussi à la Joconde interprétée par Calamatta, les burinistes pourront à leur gré multiplier les ténuités extrêmes. Mais il est malaisé d'utiliser cet avantage. Telles belles planches d'Henriquel ne sont que des états d'eau-forte rehaussés de burin. L'admirable Gaillard est le seul maître qui ait su pratiquer les extrêmes finesses en restant fidèle au burin pur. Il laisse bien après lui quelques continuateurs prestigieux, mais ils cèdent trop à la tentation de la pointe. Puis, notre hâte contemporaine s'explique mal les années dépensées sur un cuivre, et le prix qu'elles justifient. Instrument, aux siècles derniers, de vulgarisation populaire,

la taille-douce est aujourd'hui redevenue le procédé rare et coûteux. Malgré les commandes de l'Etat, et de quelques publications classiques, comme la *Gazette des Beaux-Arts*, l'existence est dure aux burinistes. Pourtant l'attrait d'un séjour à Rome sollicite encore au concours une imprévoyante jeunesse. Et la Société des Artistes Français réserve toujours au burin une section spéciale. Il s'y trouve, il est vrai, quelques aquafortistes. « Que voulez-vous, disait l'un d'eux ? Je ne fais pas de burin ; mais je rencontre aux réunions des amis qui en ont fait. »

Née sans doute de la remarque du banal accident d'une goutte d'acide tombée sur le vernis, l'*Eau-Forte* doit son succès à l'économie de temps, à la facilité de retouches qu'elle procure. Employée à l'origine pour préparer au burin une besogne qu'il n'avait qu'à parfaire, ou pour en imiter servilement les effets, elle entreprit bientôt d'exécuter seule tout l'ouvrage. Avec les *caches* qui permettent les morsures partielles, Rembrandt et Canaletti opposent l'*eau-forte de peintre* à l'*eau-forte de graveur*. La facilité relative du moyen encourage aux siècles suivants les interprétations médiocres. Aujourd'hui la science de Bracquemond et de Waltner a redonné à l'eau-forte d'interprétation un regain d'intérêt. Mais l'inclination dominante entraîne les artistes vers l'eau-forte originale, tout à fait vengée maintenant des dédains d'autrefois, par les œuvres de J.-F. Millet, Corot, Méryon, Rousseau, Daubigny, Jongkind ; de Buhot, de Bracquemond, de Jacquemart, d'Albert Besnard, d'Eugène Béjot.

Le procédé passionne jusque dans ses déboires, et sa relative rapidité ne va pas sans imprévus. Il faut tout d'abord mettre la main sur un cuivre dont la dureté favorise la morsure, bien martelé à la main, et non pas rapidement passé au laminoir, par un planeur peu consciencieux. Le cuivre, chauffé à la flamme d'un réchaud, est couvert d'un vernis au tampon, que vient égaliser un autre tampon sec, puis enfumé à la torche, ou à la flamme d'une bougie. Pour faciliter le tracé à la pointe, le vernis doit être égal, l'enfumage noir et brillant. A l'opposé du burin le

dessin, en lui-même, est au contraire ici une opération fort simple. Assis à une table, sous l'abri d'un paravent de papier végétal ou de glace dépolie incliné à 45° pour éviter le miroitement, l'artiste, s'il s'agit d'une création originale, n'a même pas besoin de décalquer le sujet comme pour l'estampe de reproduction. Aiguilles, plumes d'acier, clous, roulettes à pointes, échoppes à biseaux, papier émeri, pâte soufrée posée au pinceau, la brosse à cirage employée par Jacquemart pour donner l'illusion d'une reliure en chagrin, tout instrument est bon à l'artiste. Partout où il passe, l'outil enlève le vernis noir, donnant ainsi comme un négatif du dessin. Avec la morsure, l'émotion reprend plus intense. Bordée de cire, pour former cuvette, la planche est recouverte d'un mélange d'eau et d'acide nitrique, ou *eau-forte*, qui, jaune de nature, se colore successivement au contact du cuivre en bleu, puis en vert. Respectant les surfaces recouvertes de vernis, l'acide attaque en bouillonnant les fragments de cuivre mis à nu par la pointe. C'est l'instant critique, qui assure le succès, ou compromet tout le travail. Mollesse du cuivre, acide trop fort, acide trop faible, chaleur, saison, plein jour, jour à son déclin, autant de causes de désastres auxquelles la protection d'une nouvelle couche de vernis pour une nouvelle morsure, partielle ou générale, l'effaçage au brunissoir ou le marteau du planeur ne remédieront pas toujours. Et l'on a pourtant simplifié la besogne. Autres étaient les difficultés avec *l'eau-forte à couler*, à base de vert-de-gris ou *verdet*, cet ennemi du cuivre, que l'on devait verser sur un plan incliné pour qu'il n'y séjournât point.

Bracquemond s'est plu à nous conter les péripéties peu connues de sa première eau-forte, en 1849. « Ouvrier peintre », suivant son expression, chez un très respectueux élève d'Ingres, Joseph Guichard, il ne songeait guère à la gravure, lorsqu'un vieil ami vint à lui parler d'eau-forte. — « L'eau-forte, qu'est-ce cela? — interroge curieusement le futur maître de l'eau-forte contemporaine. » — L'ami l'ignorait; mais il possédait une bibliothèque

et on en chercha les secrets dans l'*Encyclopédie*. Quelques jours plus tard, Bracquemond, son cuivre d'une main, la boule de vernis de l'autre, allait non sans encombre faire vernir sa planche chez un graveur de lettres qui tenait, rue du Bac, échoppe en plein vent. Rentré chez lui, il dessine avec ardeur, fait mordre sans précautions, et se met en quête d'un taille-doucier pour tirer des épreuves. La morsure franche de ce merveilleux coup d'essai déconcerte cet homme, habitué à toutes les minuties des caches, et il lui déclare tout net que c'est mauvais.

L'impression des planches est l'occasion d'autres difficultés. Pour les divers procédés de taille-douce, le bagage du taille-doucier demeure toujours le même, mais le travail est infiniment variable. Le souvenir du nielleur florentin aidera à sa définition. Imprimer en taille-douce, c'est loger du noir dans des creux, puis, par pression, le contraindre à en sortir pour se poser sur une feuille de papier. Le surplus d'encre resté sur le poli du cuivre permettra d'y laisser des teintes plus ou moins fortes. Pour le burin, ce déchet est complètement essuyé ; ici l'opération est relativement simple. Placé sur un réchaud, le cuivre reçoit de l'encre grasse que la chaleur amollit ; l'ouvrier en bourre les creux à l'aide d'un tampon ; sans les atteindre, il essuie ensuite successivement la surface du métal avec une mousseline raide, un chiffon doux, la paume de la main, jusqu'à ce que le *plan* du cuivre soit entièrement purifié. Les marges et biseaux étant bien nettoyés, le cuivre, posé sur la table de la presse, est recouvert d'une feuille de papier humectée d'eau. Quelques tours de cylindre, et on pourra prendre l'épreuve terminée, non sans se munir de petites mitaines en papier, pour éviter le contact des doigts noircis par ces préliminaires.

Certes il faut, pour tirer un burin, beaucoup de soin et d'habileté. Mais l'image tracée par les tailles doit être obtenue nette : leurs limites précisent la besogne. Dans l'eau-forte, au contraire, la part d'initiative est considérable, bien qu'on ait coutume de dire qu'une planche qui a besoin de l'adresse de l'im-

primeur est une planche manquée. L'ouvrier doit comprendre l'artiste, être un autre lui-même. On demande rarement une épreuve essuyée ou *nature;* elles sont généralement *garnies, engraissées, soutenues,* ces termes techniques indiquant l'essuyage inégal qui laissera par places des teintes plus ou moins fortes. Le *retroussage,* cette promenade sur la planche d'un tampon de mousseline pelucheuse, le retroussage est un art. Chassée par l'entrée de l'étoffe dans les tailles, l'encre, suivant l'expression imagée de M. Béraldi, « sort de son lit comme une inondation, gravit les berges des tailles, se répand dans la plaine » ; à l'imprimeur de juger ce qu'il en faut laisser pour nuancer une estampe, pour soutenir un dessin trop sec. Le modelé des tailles, la fantaisie des teintes peuvent varier selon chaque sujet, et à chaque épreuve. « Avec de l'encre et un chiffon, on peut tout obtenir d'une plaque », disait en 1876 le comte Lepic, initiateur de l'*eau-forte mobile.* Et, prouvant victorieusement son dire, il faisait imprimer à Auguste Delâtre, grâce à des essuyages ingénieusement variés, quatre-vingt-cinq états d'une même vue de l'Escaut, effet de jour, de nuit, de neige, de brouillard, de pluie, un soleil couchant, un lever de lune, etc., etc.

Comment nier ici l'importance de la collaboration du graveur et de l'ouvrier, que l'on chargera encore de la préparation des tons de planches en couleurs et qui triturera, en peintre véritable, les nuances les plus délicates? Tout au plus peut-on le confiner dans une passivité relative lorsqu'un tour de presse suffit à fixer sur le papier ces *monotypes*, épreuves uniques que Degas et Pierre Bracquemond peignent sur le cuivre nu sans aucun secours d'eau-forte ni de pointe. C'est l'imprimeur encore qui entourera de soins ces épreuves *avant-lettre*, à hiérarchie de papiers et de marges, où la *remarque*, croquis à l'origine tracé sans arrière-pensée par l'artiste en marge de son cuivre, est devenue pour l'éditeur un moyen de faire payer ses frais aux collectionneurs qui se refusent à apprécier les meilleurs tirages à nombre. Il voit partir d'un œil respectueuse-

ment étonné ces épreuves précieuses, qu'on lui paie relativement si peu et qui valent si cher. Il sait pourtant que la seule *remarque* utile est le *témoin* ou biseau, dont le foulage *témoigne* que c'est bien de taille-douce qu'il s'agit; il sait qu'entre la dernière épreuve *avant-lettre* et la première *avec* piètre est la différence; que le hollande tire souvent mieux que le japon. Il n'a peut-être pas lu Seymour Haden, mais, servi par l'instinct, il pressent que « les épreuves d'essai correspondent, pour les artistes, aux placards d'imprimerie des littérateurs, et devraient logiquement être mises au panier et brûlées; que le *bon à tirer* seul constitue la vraie épreuve d'artiste. » Le plus souvent sa conscience répugne aux compromissions qu'on lui impose : suppléments de tirage non avoués; épreuves d'état obtenues après les ordinaires par la complicité d'un cache en papier. Le bon taille-doucier laissera ces tristes besognes aux chapardeurs besogneux. Embarrassé pour vous accueillir, manches retroussées, les mains noires d'encre, il avance timidement le coude. C'est l'utile collaborateur de l'artiste que vous chérissez. Oublions l'encre, et serrons-lui la main.

▮ *La Pointe sèche*, qui ne servit d'abord qu'à préparer ou compléter le burin et l'eau-forte, incline à s'affranchir de leur tutelle. S'avançant librement sur le métal, appuyant à sa guise, la pointe trace la continuité d'un creux qu'on a comparé au sillon d'une charrue, l'excédent de cuivre ou *barbes* faisant saillie sur un côté. Les barbes s'usent vite; aussi est-il prudent de faire aciérer.

▮ Après les peintres Desboutin, Legros, Tissot, la pointe sèche tenta aussi un statuaire, et M. Roger Marx nous a dit le particularisme des planches de Rodin. « Rodin conduit l'acier effilé un peu à la façon d'un ciseau ou d'une râpe, et rudoie le cuivre comme le Carrare. Par lui le métal est attaqué avec une violence qui s'éteint en caresses, lorsque les traits menus, rapprochés, entre-croisés, succèdent aux indications brutales de la mise en place; dirigés dans le sens du modelé, ils en inscrivent chaque in-

flexion. Aujourd'hui, Edgar Chahine est un de ceux chez qui s'affirme le mieux le velouté des noirs, la délicatesse des demi-teintes. Pour d'autres virtuosités, la relative docilité de l'acier sera jugée insuffisante. C'est ainsi que, chez Paul Helleu, les exquises souplesses sont obtenues par la pointe d'un diamant noir, rapporté de Palestine par James Tissot, et qui faillit un jour être perdu dans le parc de Versailles.

Le *Vernis mou* est la morsure à l'eau forte d'un dessin exécuté au crayon ordinaire. Le cuivre, recouvert d'un vernis amolli de suif et légèrement enfumé, reçoit une feuille de papier qu'on fixe aux angles, et sur lequel on exécute librement le croquis. Sous la pression du crayon, le vernis s'attache plus ou moins au papier. Le dessin fini, la feuille, retirée avec précaution, attirera le vernis sur tous les points touchés par le crayon. La planche, mordue à l'eau-forte, reproduit le dessin ; mais le travail est parfois monotone, et la retouche impossible.

Félicien Rops, séduit par l'obstacle, remet le procédé en honneur. Il fixe à la partie supérieure du cuivre plusieurs feuilles de papier d'épaisseur et de grains différents. Le tracé préliminaire des contours sur papier calque s'augmente de croquis marginaux. Suivies à la pointe, ces libres fantaisies laissent sur le vernis un tracé qu'une immédiate morsure précise. Elles servent au repérage des successifs états de dessin de la planche ; chacun des papiers interposés au calque et au cuivre lui transmettent, par l'action du crayon, selon leur consistance et leur épaisseur, les fonds légers, les demi-teintes, les ombres et les grands noirs. La diversité des crayons et des papiers diversifie à l'infini les résultats. Mais la morsure à l'acide chlorhydrique se produisant sans effervescence, est délicate à surveiller.

Cette sollicitude de Rops pour un procédé délaissé peut être proposée aux graveurs qui déplorent le « déjà vu » des moyens existants. Que d'arts délicieux oubliés par l'insouciance des artistes, la négligence des ouvriers à se transmettre la tradition. Ainsi la *manière noire,* enlevant au brunissoir des demi-teintes

et des blancs sur une planche de teinte grainée au *berceau*, a laissé des estampes à la fois souples et puissantes. Mais le berceau, cet outil en forme de ciseau, au biseau strié de filets aigus, ne trouve plus d'ouvrier assez patient pour le promener systématiquement en tous sens sur le cuivre poli, et lui donner ainsi un grain parfait. *La Gravure au lavis*, modelage au pinceau d'un apprêt résineux, offrira d'heureux imprévus; mais depuis longtemps on a mis au grenier l'encombrante boîte à grain, hermétiquement close, où le soufflet déterminait ce nuage de résine dont le dépôt régulier devait donner au cuivre le grain nécessaire. Le Prince avait même étendu le champ d'action de l'aquatinte en gravant d'abord à la pointe, en manière de dessin à la plume, l'indication de contours fixés par une première morsure, et dans les limites desquels, sur la planche revernie et dégraissée, s'effectuaient les touches de lavis, la substitution de la résine et une nouvelle morsure. Mais nous sommes à la fois impatients, exigeants, économes. Mieux; meilleur marché; les artisans semblent avoir adopté cette devise prometteuse. Et les recherches du progrès, orientées vers cet idéal, nous ont donné l'*héliogravure*.

On est convenu d'appeler ainsi le perfectionnement des recherches initiales de Niepce en 1813, dues successivement depuis cette époque à MM. Amand Durand, Boussod et Valadon, Dujardin, Gillot, Manzi, Angerer. C'est, en somme, la *gravure chimique en creux*. Le principe est le même que pour la gravure typographique en relief; pour donner les creux, un cliché positif est simplement substitué ici au négatif. En quelques heures la lumière diffuse décalquera sur le cuivre, et le perchlorure de fer gravera une planche pour laquelle le burin aurait peiné plusieurs années. Mais au sortir du premier bain d'acide la planche est toujours boueuse, pleine de bavures et de taches, les blancs sans fraîcheur, les noirs sans intensité. Il faut traiter ce schéma comme une eau-forte, par morsures successives, ou encore à l'aide de la roulette, du burin. L'image sera détestable

si on confie ces soins à un graveur médiocre; elle peut être excellente et rendre à merveille les *valeurs* différentes, si le retoucheur a du talent. Il en est de fort habiles. De bons graveurs à l'eau-forte, faute de débouchés pour leurs œuvres, s'établirent héliograveurs. Par contre, de médiocres aquafortistes et burinistes ne se font pas faute d'accepter le concours du bitume de Judée et du perchlorure de fer.

La couleur, en taille-douce, peut s'obtenir de trois manières.

Avec une seule planche gravée, on tirera des épreuves *à la poupée*. Le nom vient du tampon d'encrage, où des yeux complaisants ont cru reconnaître la jupe et la tête rudimentaire d'un fantoche. Le cuivre est *peint* en couleur comme un tableau. L'ouvrier dispose d'autant de tampons que de tons, et au besoin, de pinceaux. Ces épreuves sont chères, inégales, et, quelle que soit l'habileté de l'opérateur, il faut, par surcroît, qu'il soit né coloriste. C'est chimère d'escompter par ce moyen la reproduction fidèle d'une peinture. La timidité de touche donnera des modelés vulgaires; le passage d'un ton à l'autre se trahira par des duretés ou des mollesses. La poupée, au contraire, laisse toute sa fleur, toute sa fraîcheur au coloris d'un dessin ou d'un ornement très simple, et les chances de succès s'accroissent si, comme pour la page de croquis de Louis Legrand, qui symbolise ce procédé, on a eu la fortune d'être guidé par l'artiste.

Avec les trois planches repérées des trois couleurs primaires, il n'y aura plus, au contraire, risque de fantaisie ou d'inexactitude. La décomposition photographique d'un tableau donnera, comme en typographie, trois clichés, un jaune, un rouge, un bleu, qui, reportés photographiquement sur trois cuivres, donneront à l'impression le fac-simile du sujet. Pas de retroussage : les contours seraient doublés. Le difficile est de bien repérer avec le seul guide des *pointures*, simplement indiquées dans les marges par deux croix à la pointe. L'imprimeur aussi est souvent gêné par les différences de pression et l'inégalité d'allongement du papier mouillé à chaque tirage successif.

Enfin un exquis moyen de taille douce est celui qui jadis exigeait autant de planches que de couleurs vives ou de tonalités atténuées. La maîtrise de Bracquemond, de Lepère, de Raffaëlli, en prolonge heureusement la tradition. Mais, chez les autres artistes, l'ensemble des productions se ressent des simplifications de main-d'œuvre qu'offrent, tentateurs trop écoutés, les procédés photographiques. Sans pitié pour les transparences, l'oubli des réserves de blancs matera trop de couleurs superposées. Jadis le décalque répété du trait, obtenu maintenant par la photographie et gravé chimiquement, était l'occasion d'un heureux *repentir*; et les touches d'aquatinte, sur le métal nu, gardaient toute leur souplesse, libres de la contrainte de dessous déjà précisés. Ces préliminaires, estimés longs et ennuyeux, n'ajoutent plus au charme du résultat. Et l'on chercherait en vain quelque pendant à ces estampes de Debucourt dont Goncourt célébra « les scènes jetées sur le cuivre avec la légèreté, le jet du pinceau..... les petites têtes aux taches de rouge éteintes comme sur un papier mouillé... les satinages de ton... les vivacités d'éclaboussure d'une gouache..., qui offraient plutôt aux yeux l'illusion d'un dessin que l'aspect d'une gravure imprimée. »

Taille-Douce

BURIN SUR ETAT D'EAU-FORTE

Portrait d'Ambroise Tardieu.

Dessin de Ingres. Gravure de Henriquel Dupont, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts.* *Imprimerie Salmon. Papier pâte chiffon sans colle.*

BURIN

La Vierge de la Maison d'Orléans. (Château de Chantilly.)

Tableau de Raphaël. Gravure au burin de F. Gaillard, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts.* *Imprimerie Porcabeuf. Chine collé sur papier pâte.*

EAU-FORTE ORIGINALE (MORSURE FRANCHE)

La Soupe.

Eau-forte originale de J. F. Millet, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts.* *Imprimerie Porcabeuf. Tirage essuyé, ou nature. Papier vergé Hollande, teinté.*

EAU-FORTE ORIGINALE (AVEC CACHES)

Le Pont Royal.

Eau-forte originale d'Eugène Béjot. *Imprimé par Maire, sur papier vergé Hollande.*

EAU-FORTE DE REPRODUCTION

Portrait de Femme.

(Ecole française du XVIIIe siècle), Musée du Louvre. Gravure de Waltner, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*. *Imprimerie Porcabeuf.*

POINTE SÈCHE ORIGINALE

Portrait de jeune femme.

Pointe sèche d'Edgar Chahine. *Tirage de Routy. Papier d'Arches.*

CREUX CHIMIQUE EN NOIR, OU HÉLIOGRAVURE

Petite fille endormie.

Dessin de Moreau-le-Jeune. Collection de Goncourt. Héliogravure Dujardin. *Imprimé par Porcabeuf, sur papier pâte chiffon.*

CREUX CHIMIQUE EN NOIR, OU HÉLIOGRAVURE

Canal à Dordrecht.

Tableau de Jongkind, gravé par Xavier Maccard. Collection Félix Gérard. *Imprimerie Ch. Wittmann.*

CREUX CHIMIQUE EN COULEURS

Madame Rochard.

Aquarelle de J. S. Rochard (fin du XVIII[e] siècle). Fac-simile de Schwartzweber, publié par la *Gazette des Beaux-Arts.* *Imprimerie Porcabeuf. Papier Japon Impérial.*

ENCRAGE A LA POUPEE

Page de croquis.

Héliogravure par Xavier Maccard, d'après les dessins de Louis Legrand, communiqués par M. Gustave Pellet. *Tirage par Routy, d'après les indications de Louis Legrand.*



INGRES PINX — HENRIQUEL DUPONT SC.

A. TARDIEU

[illegible]x Ar[illegible] — Imp. A. Salmon [illegible]



LA VIERGE

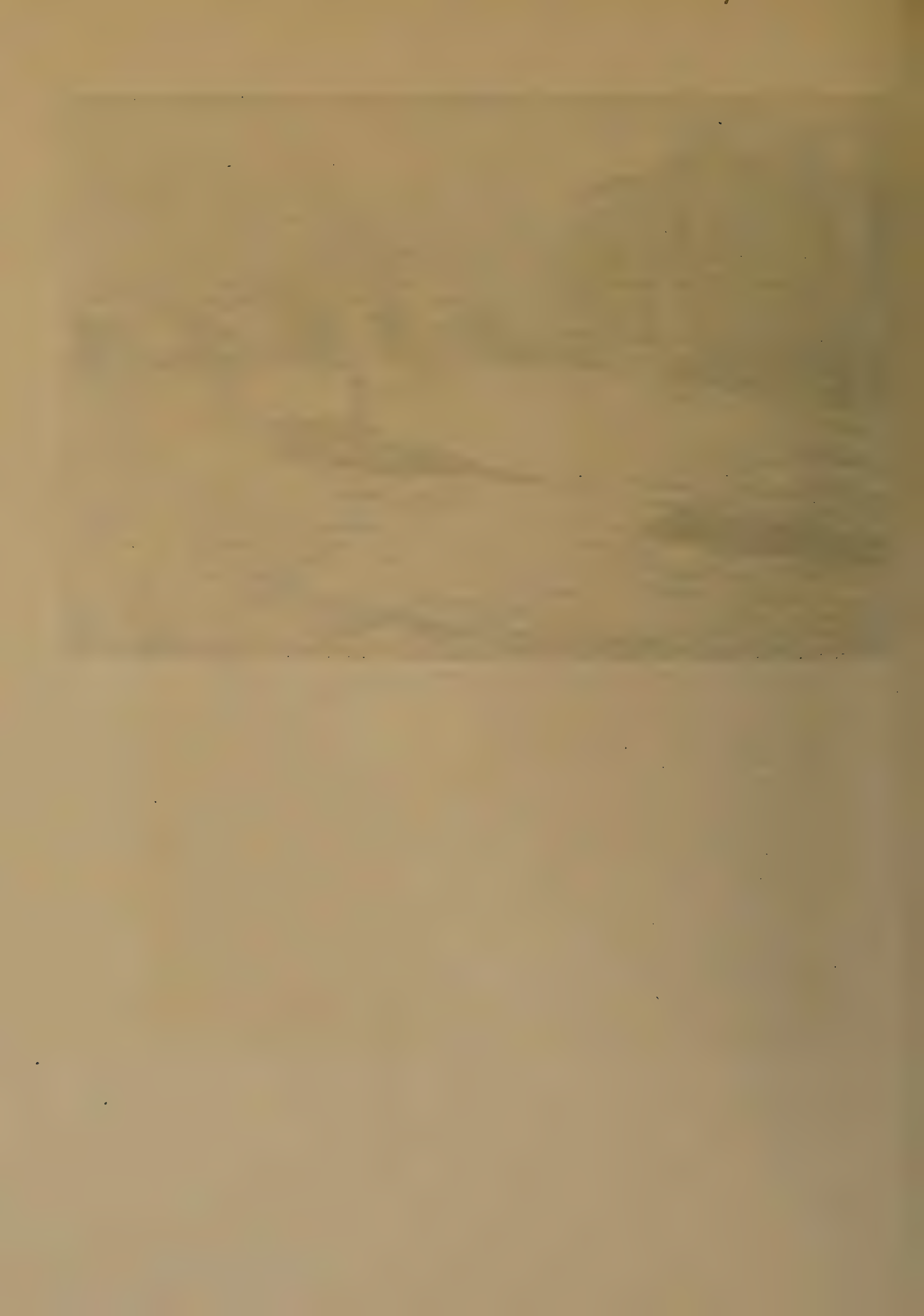
DE LA MAISON D'ORLÉANS

GALERIE DELESSERT

Gazette des Beaux-Arts


J. F. Millet 1861.







Ch Waltner, sc

PORTRAIT DE FEMME

École française du XVIIIe Siècle

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux Arts.

Imp A. Salmon & Ardail. Paris.







Jongkind



X. Maccard Sc. Imp. Ch. Wittmann Paris

Canal à Dordrecht



J. Rochard pinx. Schwartzweber Helios

MADAME ROCHARD

... Beaux Arts





La Lithographie

Méconnu des éditeurs, Aloys Senefelder, auteur dramatique peu fortuné et médiocre, avait entrepris à Munich vers 1796 de graver lui-même sur cuivre les pièces de théâtre qu'il eût été trop onéreux de faire composer typographiquement. Seul soutien de sa mère, restée veuve avec neuf enfants, il poursuivait opiniâtrement ses recherches, malgré les déconvenues et la misère, fabriquant lui-même, avec un mélange de cire, savon et noir de fumée, l'encre nécessaire à ses essais. Un motif d'économie l'amène à rechercher si des caractères, par hasard tracés sur la pierre où s'encrent ses rouleaux, ne peuvent pas y être gravés à l'eau-forte à meilleur compte que sur cuivre. Il voit avec joie que l'acide, attaquant la pierre nue, et respectant les parties recouvertes d'encre, on peut ainsi obtenir l'écriture en relief et son tirage à bon marché. Ce fut la première constatation pratique des deux principes chimiques essentiels de la lithographie : affinité pour l'eau de la pierre calcaire compacte ; antipathie de l'eau pour les corps gras.

Malgré le haut intérêt de la découverte, Senefelder, esprit peu pratique, ne sait pas s'enrichir. Des imprimeries s'ouvrent à

Vienne, à Paris et à Londres. De quelques-unes il est successivement l'associé, mais sans résultat appréciable pour ses intérêts. Et n'était l'heureuse intervention d'un professeur de dessin de Munich, qui perfectionna le procédé pour multiplier les épreuves de ses modèles, il est probable que l'Imprimerie de lithographie royale que dirigeait enfin Senefelder lorsqu'il mourut en cette ville, en 1834, n'aurait jamais pu être fondée. Il semblait que la malchance dût le poursuivre jusque dans sa gloire; et les familiers de la rue de Seine se rappellent tous le sombre couloir où les successeurs de Lemercier avaient relégué sa statue.

Plus heureux, MM. de Lasteyrie et Engelmann avaient fondé en 1814 le premier atelier français. Adopté en 1816 pour la publication des actes du Ministère de la Police, le procédé a ses entrées aux Tuileries; le duc d'Orléans, la duchesse de Berri alimentent une presse de leurs dessins. Les Vernet, Géricault, apprécient sa puissance, sa liberté d'allure; Prud'hon, la douceur de sa caresse. Les maîtres les plus opposés, Charlet, Ingres, Bonington, Delacroix, Raffet, Gavarni, Mouilleron, Nanteuil, Daumier, le feront par la suite docilement obéir aux exigences de leur génie. Le procédé prend tout son essor en orientant vers le dessin d'art un principe qu'à l'origine on avait appliqué à une tout autre destination.

Lithographier, c'est dessiner sur une pierre calcaire, avec un crayon gras qui pénètre la pierre et la rend propre à retenir l'encre d'imprimerie, quand le noir du crayon posé à sa surface a été enlevé. Le dessin achevé, on lave la pierre à l'eau de gomme acidulée. Elle respectera les parties grasses, et c'est à ces traces du crayon gras qu'après un second mouillage adhérera l'encre du rouleau. La pierre est prête alors à placer sur la *presse à bras*, sorte de chariot, posé sur un cylindre maintenu par deux bâtis, au-dessus duquel on rabat un châssis léger ou *frisquette*. La pression est obtenue par le glissement du chariot serré entre le *râteau* et le cylindre, et il n'y a plus, pour chaque épreuve, qu'à donner un tour de moulinet. Le principe

de la presse mécanique est le même ; un cylindre remplace simplement le râteau.

Ⅱ Les crayons et l'encre lithographique, sorte de savon gras noirci, se composent de savon animal, cire, gomme laque, mastic en larmes, fondus au feu et moulés ensuite en bâtonnets. La graisse est la base du crayon ; le noir n'y est ajouté que pour permettre au dessinateur de juger son travail. De là quelques étonnements pour les novices. Entre autres anecdotes, Engelmann a conté la mésaventure de certain paysage où, à l'encrage, les lointains vinrent plus noirs que les premiers plans. L'auteur avait employé des crayons de divers fabricants ; le crayon des lointains, peu chargé de noir, était trop énergique, et celui des premiers plans insuffisamment soutenu.

Ⅱ Les meilleures pierres sont les grises, de Munich ; les jaunes, de même provenance, sont moins appréciées. Puis viennent les blanches des Vosges, les noires du Vigan. On en trouve presque partout en France ; mais le débit est restreint. Aussi en construit-on des maisons, plus de maisons que ne peuvent en acquérir les dessinateurs lithographes. Et le peu d'extension du commerce s'explique. De forte épaisseur, les pierres, si l'on ne veut pas conserver la composition pour un tirage ultérieur, peuvent recevoir un nouveau dessin. L'effaçage du crayon obtenu par le frottement face contre face de deux pierres couvertes de grès humide, ne donne lieu qu'à une usure insignifiante. Et un grainage au sablon plus ou moins fin, qu'on égalise par le même corps à corps de deux pierres, ou un ponçage lisse, permettra de dessiner au *crayon*, au *lavis*, à la *plume*.

Ⅱ *Le crayon* est le plus habituel outil du lithographe. C'est avec le crayon que l'on obtient ce *grain* patient, sans la parfaite connaissance duquel l'apprentissage autrefois n'était pas réputé complet. De leur côté les peintres y trouvent pour leurs croquis et compositions originales les plus grandes ressources de souplesse. *L'encre*, composée comme le crayon, avec moins de cire et de gomme laque, a plusieurs modes d'emploi. Sorte d'aqua-

relle recueillie au pinceau dans une soucoupe où elle s'allie parfois au crayon délayé, elle donnera sur une pierre de grain fin ces lavis dont l'opposition de valeurs est si difficile à conserver au tirage. Exécutés également à l'encre, les dessins industriels très fins, les plans, la lettre, réclameront au contraire une surface parfaitement polie où pourra aussi bien s'évertuer la plume du lithographe, mince lame d'acier cintrée d'un maniement fort difficile, que les plumes très fines, les bois taillés, et, pour les grandes affiches, le pinceau. Le procédé encore a d'autres expédients. Frottée sur un tamis, sur un couteau, la brosse imprégnée d'encre éclaboussera en *crachis* la composition dont une couche de gomme aura protégé les blancs. Un papier enduit de sandaraque et de gomme laque évitera aux dessinateurs de lettres en *autographie* l'ennui d'écrire à l'envers; et, pour les artistes que la pierre déconcerte, on prépare à la gomme, à la colle de peau, à l'amidon, ou toute autre substance permettant à l'imprimeur le décalque sur pierre, le papier qui leur plaît. Enfin il faut encore citer le procédé industriel de la gravure sur pierre, sorte de burin économique (ou parfois d'eau-forte), très employée pour les cartes et plans, et où le cuivre est remplacé par la pierre, plus complaisante à l'action de la pointe.

❧ Pour fixer le dessin et nettoyer les blancs, l'imprimeur commence par aciduler la pierre à l'acide nitrique plus ou moins mêlé de gomme, selon que le dessin est plus ou moins léger, et efface les taches avec une plume imbibée d'acide. Ce soin fut un jour funeste à une pierre de Lautrec. L'essayeur, croyant bien faire, en avait supprimé tous les points de crachis. Le difficile est de ne pas ronger le dessin. Il faut, par un tour de main délicat, le saisir à point, piquant et net. La seconde opération est l'effacement du dessin à l'essence. Tout disparaît; le crayon se délaye, à l'effarement des débutants, qui croient leur œuvre perdue. On essuie, et le dessin tranche à peine sur le ton de la pierre par un aspect un peu plus mat. On garnit alors le rouleau d'huile de lin et de noir de fumée cuits pour former vernis; puis on le passe

sur le dessin, qui réapparaît en noir, le noir n'adhérant qu'aux parties grasses. La pierre, portée sur la presse, est garnie d'une feuille de papier humide ou d'un *chine* encollé, recouvert d'une feuille de papier blanc plus grande qui formera marge et se collera par la pression. Si le tirage est retardé, on enduit la pierre d'une encre spéciale de conservation, pour éviter la dessiccation du dessin.

Les lithographes d'autrefois étaient plus patients que nos contemporains; et les nombreux artistes qui s'interprétaient eux-mêmes ne se dispensaient guère des difficultés du fameux grain lithographique. Delacroix, Bonington, Raffet, Daumier, Gavarni, tendent à s'en affranchir. Charlet, Célestin Nanteuil, le portraitiste David, Mouilleron, en connaissent tous les détours. Une autre particularité commune aux lithographies originales de l'époque est l'emploi simultané du crayon, de la plume, du lavis, du grattoir, de toutes les ressources en un mot qu'offre le procédé; et la vue d'estampes plus poussées que de nos jours évoque à tort la pensée d'estampes de reproduction. Elles n'existaient pourtant alors qu'au second plan. Le véritable essor de la lithographie copiste en France date en réalité du jour où, encouragé par le succès des vitraux-décalque d'Engelmann, Lemercier ouvre le modeste atelier qui va bientôt offrir aux aptitudes isolées un débouché inespéré. D'une ardeur infatigable, il mène de front les reproductions d'art, l'imagerie religieuse, les ouvrages de sciences, de céramique, de voyages; secondé par Charles Langlois, il *essaie* les planches de Delacroix, de Daumier, de Gavarni. Après sa mort, cinquante ans plus tard, ses imprimeries se ferment; mais, fidèles à sa mémoire, ses essayeurs et fac-similistes, Clot, Belfond, Duchâtel, poursuiveront les traditions du personnel d'élite qu'il avait formé.

Malgré ces témoignages de l'histoire, les représentants officiels de l'art lithographique à la Société des Artistes Français vont donner toute préséance à la lithographie copiste. Et le séparatisme de nos lithographes originaux s'adonnant presque exclu-

sivement, qui au crayon, qui au lavis ou au hasard des effets de brosse, les pousse à s'obstiner dans leur erreur. Ce ne sont plus à leur avis des lithographes, ces artistes primesautiers qui refusent d'épuiser comme eux sur une même pierre toutes les ressources de procédé, jusqu'à la fatigue, jusqu'à l'ennui. Cependant, en 1891, avec le *Pierrot,* Willette reprend la tradition du journal lithographique cher à Daumier. Malgré le prospectus dans lequel il proteste « contre l'affreux résultat des procédés de reproduction qui calomnient l'artiste et ont d'ailleurs tué l'art de la lithographie », la lithographie n'est pas morte. Willette l'a revivifiée; et quinze ans plus tard, lorsque la peinture lui laissera momentanément négliger le crayon, il aimera à initier à la *litho* pour un premier essai, son ami le peintre Léon Detroy. Ailleurs, Steinlen se distinguera par une rare puissance. Le pinceau de Carrière se joue des traîtrises du lavis. Fantin-Latour a remis en honneur le papier autographique, dont Corot s'était déjà servi à Douai en 1871. Whistler aussi l'affectionne, et en obtient de délicates subtilités. Puvis de Chavannes adopte le végétal encollé, malgré sa crainte première pour ce papier facilement gondolable, qu'il compare à une « peau de serpent ». Partout enfin se manifestent l'indépendance et le libéralisme. Le dépôt légal et des legs généreux font même accueillir avec empressement dans les collections nationales des œuvres jadis sévèrement critiquées par ceux qui en ont désormais la garde. Seules les Expositions de la Section des Lithographes se succèdent, funèbres de monotonie, et implacables à proscrire la couleur.

Pourtant la couleur, elle aussi, a manifesté sa soif de liberté. Elle tente de s'affranchir des précises limites des planches de céramique ou de médecine. Rue Brunel, peu après la guerre de 1870, l'atelier Chéret, vite racheté par la Société des Imprimeries Chaix, avait groupé maints artistes, aujourd'hui cités parmi les plus grands maîtres. Chéret combine ces pimpantes affiches en trois tons, noir, rouge et crème avec réserves de blanc, qui le conduiront plus tard, suprême hardiesse, à supprimer le noir,

suffisamment affirmé par la superposition du rouge et du bleu. Le dessin est exécuté en noir sur pierre, en toute liberté d'emploi de crayon, lavis, crachis, grattoir; on *reporte*, avec une encre sans graisse des *faux décalques* sur autant de pierres que l'on veut de couleurs, et qui servent de guide pour dessiner à l'encre grasse la juxtaposition ou superposition des autres tons. Chaque pierre repérée en pointure est ensuite encrée avec le ton voulu, et l'ordre du tirage calculé pour ne pas ternir l'effet, les chromes notamment ayant propension à mater les noirs. Grasset, Willette, Lautrec, Steinlen !... Maindron nous dira les œuvres et les noms de ceux qui après Chéret, contribuèrent à la prodigieuse fortune de l'affiche décorative. Aussi, comme il sied aux personnalités d'importance, aura-t-elle souvent maille à partir avec l'administration ; non, qu'on l'oblige à couvrir certaines mises légères où parfois elle s'oublie. On la prie simplement de couvrir son papier sans réserves, les pouvoirs publics entendant garder le monopole de papier blanc et des impressions noires, que seuls maigrement égaient aux départs de la classe, deux petits drapeaux d'un sou.

Grâce à l'affiche, la couleur a gagné l'estampe. Une riche palette pare maintenant les scènes espagnoles de Lunois. Henri Rivière, chez Eugène Verneau, fixe sur le papier les lumineux dégradés de l'*Enfant Prodigue* et de la *Marche à l'Etoile*, qui passaient trop vite, au *Chat Noir*, sous les yeux des spectateurs charmés. Ses *Saisons*, les *Vues de Paris*, les *Paysages Bretons*, fournissent bientôt un précieux apport à la décoration murale. Enfin la reproduction elle-même s'affranchit de la monotonie des noirs. Un ancien essayeur de Lemercier, M. Clot, qui surveilla jadis l'exécution du catalogue Spitzer, et en dessina les planches-type, fac-simile prestigieusement les aquarelles de Rodin, les pastels de Degas et de Renoir, et M. Degas l'a fort querellé un jour d'aider ainsi à une confusion possible avec les originaux. Enfin M. Clot vient de trouver la formule de crayons spéciaux qui, colorés en rouge, en bleu, en jaune, en vert, etc., permettent au peintre le

plus ignorant des procédés lithographiques de dessiner en couleurs sur une feuille de papier n'ayant subi aucune préparation spéciale. Pour obtenir des épreuves de ces dessins on n'aura qu'à les confier à M. Clot, qui décomposera chimiquement chacune des couleurs, sans faire aucunement intervenir sa science de fac-similiste lithographe.

Une certaine défaveur toutefois persiste à s'attacher au mot *chromo* qui désigne pourtant avec exactitude les travaux de lithographie en couleurs. Le malentendu vient de ce que le vocable s'est appliqué d'abord à des objets ridicules que leur énorme débit rend plus regrettables encore ; cartes chromo, panneaux réclame, où une éruption inquiétante de picotis grossiers remplace les modelés d'une composition hâtive, ou, pis encore, défigure un tableau célèbre ; têtes géantes annonçant la tournée d'un chanteur de concert, ou prouvant les mérites d'un produit capillaire ; romances de carrefour dont l'image bariolée fait vendre la piètre musique ; vide-poche et calendriers réclame, où des personnages hors de proportion avec les fleurs, les paysages ou les objets qui les entourent, sont uniformément vernis, découpés et gaufrés ; et encore ces figurines qui aux fêtes foraines décorent les rouleaux de confiseries, plus glacées que les nonnettes, plus écœurantes que le suc de pomme. Le mal est sans remède ; le goût faussé de la foule s'accommode de cette pacotille. Et on n'empêchera pas les éditeurs de commander ces élucubrations lamentables, tant qu'il y aura un public pour les acheter.

Lithographies

LITHOGRAPHIE D'INTERPRETATION. CRAYON, LAVIS, GRATTOIR

Charles le Téméraire.

Tableau d'Eugène Delacroix (Collection Adolphe Moreau). Lithographie d'interprétation de Fischer. *Réimpression par Clot de la pierre conservée et communiquée par M. Étienne Moreau-Nélaton. Papier demi-colle.*

LITHOGRAPHIE AU CRAYON

Portrait d'Adolphe Willette.

Première lithographie originale du peintre Léon Detroy, exécutée dans l'atelier de Willette. *Imprimerie Auguste Clot. Chine volant.*

AUTOGRAPHIE

Le Génie de Berlioz.

Croquis autographique de Fantin-Latour pour la couverture de *la Revue Musicale*. Tirage sur chine volant, par Auguste Clot, avec l'autorisation de M. Combarieu, directeur de *la Revue Musicale*, et de Mme Veuve Fantin-Latour.

LAVIS LITHOGRAPHIQUE

Maternité.

Tableau d'Eugène Carrière (Collection de M. le docteur Faure). Interprétation au lavis, par Auguste Clot. *Impression sur Chine, par Auguste Clot.*

LITHOGRAPHIE EN COULEURS

Argenteuil.

Tableau de Sisley (Collection de M. le docteur Viau). Interprétation en sept pierres de crayon, par Auguste Clot. *Impression par Auguste Clot. Chine remmargé sur Hollande.*

LITHOGRAPHIE EN COULEURS (TEINTES DÉGRADÉES)

La Marche à l'Etoile.

Motif central de l'affiche originale de Henri Rivière, publiée par MM. Enoch et Cie. *Imprimerie Eugène Verneau.*

AFFICHE EN COULEURS

Le Casino d'Enghien.

Composition originale de Jules Chéret.

Tirage exécuté et communiqué par les imprimeries Chaix.



Imp. Lemercier et Paris



La Revue Musicale



PARIS









Chéret
CASINO D'ENGHIEN
DANT ROBUR VIRTUTEMQUE FONTES



La Phototypie

Aux premiers temps de la découverte de Daguerre, on ne vit d'abord dans la photographie que l'agrément d'avoir, sur plaque d'argent des portraits, à moins de frais qu'une peinture, une miniature ou un dessin. La possibilité d'obtenir ces images sur papier augmenta encore la vogue des photographes « ces terrifiants personnages, dit M. Emile Dacier, auxquels nos âmes d'enfants ont gardé de si tenaces rancunes. Pour faire visite à ces bourreaux au petit pied, il fallait revêtir un costume spécial, comme les condamnés, après la taille des cheveux obligatoire. Ensuite, c'était la torture du carcan serrant la nuque, et c'était aussi, dans le silence obtenu par un farouche *Ne bougez plus,* le déclanchement lent d'un obturateur qui ne s'appelait pas pour rien *la guillotine.* Plus tard, on nous apportait notre tête sur un petit carré de carton, et c'était vraiment une tête de supplicié[1] ».

Le progrès, l'amélioration des instruments, la possibilité de saisir en des *instantanés* la vie en mouvement, a modifié les conditions de sujétion et de dépendance où le photographe se trouvait

(1) *Emile Dacier, Préface de l'*Epreuve Photographique. *Plon, Nourrit et Cie, éditeurs.*

vis-à-vis du procédé. L'uniformité des tons a fait place aux tirages en sépia et en sanguine. Ces teintes chaudes et vibrantes, grâce aux bains de virage, mais d'abord fugitives, ont pu être fixées de façon inaltérable par le *procédé au charbon*. Les écrans spéciaux ont permis de reproduire des tableaux avec leurs valeurs relatives, et l'on ne désespère pas de trouver l'application pratique du principe de la photographie directe des couleurs.

Tant de succès ont grisé les photographes ; la précieuse exactitude du métier n'a plus suffi à leur ambition, ils ont voulu faire de l'art. L'« Art », c'est-à-dire les fonds dégradés, la retouche sur agrandissements, la photominiature, les expédients fades ou mièvres, le maquillage de la réalité. Combien plus *artistes* sont les opérateurs qui, ne se réclamant que de la science, visent avant tout à la parfaite exactitude. Certes bien des procédés de gravure défigureront encore les consciencieux résultats. Il en est un cependant, la *phototypie*, qui, échappant à la *retouche*, peut être considéré comme le plus absolument fidèle.

On entend par *Phototypie* ou *Photocollographie* l'impression photographique aux encres grasses sur presses mécaniques. Les machines qui servent aux tirages des épreuves sont des machines à imprimer ayant une grande ressemblance, sauf en ce qui concerne le mouillage, avec celles employées pour la lithographie; du reste, la majorité des machines *photo* peuvent servir pour la *litho*. La phototypie est donc bien un procédé d'imprimerie photographique. Cette découverte, brevetée par Poitevin en France, n'a réellement pris son essor que vers 1876. A cette époque elle ne comptait guère que quelques adeptes. Ce procédé a pour principale qualité de donner *sans retouche* du modelé dans les blancs. Il supprime la trame de la simili et peut même, pour certains travaux, lutter avantageusement contre l'héliogravure. Mais la matière première étant essentiellement nerveuse, puisqu'on emploie la gélatine, le procédé est lui même très nerveux, et surtout très hygrométrique.

Voici, du reste, succinctement, comment on opère.

Le cliché est retourné à l'endroit afin d'avoir l'image sur un support transparent, glace, celluloïd, etc., et préparé en attendant l'insolation. Cette insolation se fait sur une gélatine rendue sensible à la lumière par l'addition de bichromate. Le support, dalles de verre, cuivre ou autre matière (mais le plus couramment des dalles de verre) est placé dans une étuve chauffée de 40 à 45°. Quand les dalles ont bien pris la température de l'étuve, on coule dessus et bien également une couche de gélatine sensibilisée par une addition de bichromate. Dès que l'eau qui a servi à dissoudre la gélatine est évaporée, on cesse de chauffer l'étuve, et la dalle refroidie est prête pour la mise en lumière. La gélatine séchée est à ce moment, grâce au bichromate, sensible aux rayons lumineux.

L'insolation se fait ensuite en plaçant la dalle gélatinée sur le cliché dans un châssis que l'on expose à la lumière. Les rayons lumineux traversant le cliché négatif impressionnent la gélatine et donnent une image positive que la transparence de la dalle de verre permet de vérifier et de régler à votre convenance suivant la transparence ou l'opacité du cliché. Ce résultat obtenu, vous sortez la dalle du châssis et vous la trempez dans l'eau afin de débarrasser la gélatine du bichromate. Dès que ce lavage est fait, que la dalle est bien blanche, on la retire et on la met à sécher. L'image est fixée définitivement. On passe ensuite au tirage des épreuves.

Avant de caler la dalle sur la machine à imprimer il faut baigner la gélatine avec une solution glycérinée (moitié eau et moitié glycérine environ). Le bain a la propriété de faire gonfler la gélatine aux parties non impressionnées par la lumière et de la tenir dans une humidité suffisante pour empêcher l'encre grasse de prendre sur toute la surface.

En effet, le cliché photographique ayant servi d'intermédiaire entre la lumière et la gélatine bichromatée, il s'ensuit que les parties les plus transparentes du cliché ont, en laissant passer davantage de lumière, creusé, durci, resserré les molécules, et que le mouillage de la planche faisant gonfler la couche, les par-

ties insolées étant plus dures, plus serrées, restent en creux et ne se mouillant presque pas, prennent plus ou moins l'encre suivant que le creux est plus ou moins profond. Cette opération terminée, on tamponne la dalle pour enlever l'excédent d'humidité, et l'on passe au tirage des épreuves.

Ce tirage se fait à la main sur la presse à bras, ou mécaniquement sur les machines dont il est parlé plus haut. Quoique ce procédé soit en creux, la souplesse de la gélatine permet de se servir de rouleaux semblables à ceux employés en lithographie.

L'exposé que nous venons de faire du procédé peut s'appliquer également à la couleur. Le procédé aux trois couleurs traité par la phototypie donne des résultats qu'aucun autre moyen n'a jamais obtenus. Les recherches de Ducos du Hauron, de Cros, etc., ont un commencement de mise en pratique, et les tirages faits anciennement en France par André Quinsac et aujourd'hui par Léon Marotte peuvent donner une idée de la sensation d'art, des qualités qui se dégagent du procédé, et des ressources qu'il contient.

Phototypies

PHOTOTYPIE EN NOIR

Miss Kemble.

Gravure en manière noire de Jones Jones, d'après Reynolds (Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale). Cliché de Sauvanaud. Phototypie par Léon Marotte. *Imprimerie Fortier et Marotte. Léon Lecler, prote. (Papier d'Arches).*

PHOTOTYPIE EN TEINTE

Croquis à la sanguine.

Dessin d'Antoine Watteau (Musée du Louvre). Cliché de Sauvanaud. Phototypie de Léon Marotte. *Imprimerie Fortier et Marotte. Léon Lecler, prote. (Papier ancien du XVIIIe siècle, au filigrane raisin).*


MISS KEMBLE



Procédés Spéciaux

La photographie, en tant qu'image obtenue par les moyens qui lui sont propres, sort du cadre de cette étude. L'*insolation* d'un négatif n'est pas de l'*impression*. Il faut pourtant y faire place aux *dessins sur verre*. Ce ne sont point des estampes, parce qu'ils ne sont pas imprimés. Ce n'est pas non plus de la photographie, puisque l'image est tracée par la main d'un artiste.

« Les procédés sur verre, dit M. Moreau-Nélaton (1), sont des sortes d'estampes photographiques qui ont eu un moment de faveur parmi nos meilleurs artistes vers 1855-60. Daubigny, Millet et Rousseau y ont exercé leurs talents divers en même temps que Corot.

Celui-ci fut initié à cette pratique nouvelle par les photographes d'Arras, MM. Grandguillaume et Cuvelier, en même temps que par son ami Dutilleux, un des premiers adeptes de cette invention.

Ces « procédés sur verre » ont fait récemment l'objet d'une étude particulière et approfondie dont l'auteur, M. Germain

(1) L'Histoire de Corot et de ses Œuvres, *par Alfred Robaut et Etienne Moreau-Nélaton, 4 volumes de 400 pages in-4° Jésus ; 5° volume spécial pour les tables. Paris. H. Floury, éditeur, 1905.*

Hédiard, en méme temps qu'il cataloguait ces œuvres d'un genre à part, s'est attaché à expliquer la technique (1).

Elle consiste à prendre une plaque de verre et à produire sur cette plaque, au moyen d'opacités et de transparences, un dessin analogue à un négatif photographique, que l'on tire ensuite sur papier sensible, exactement comme un cliché ordinaire.

Ces négatifs artificiels sont obtenus par des moyens différents. Le plus élémentaire consiste à enduire la plaque de verre d'une couche opaque que l'on raye ensuite avec une pointe, comme on fait du vernis dans l'eau-forte, de manière à mettre le verre à nu. On fait en sorte que cette couche opaque ait une coloration blanche ou tout au moins claire afin que, le verre étant posé sur une étoffe noire pendant le travail, les traits produits par la pointe apparaissent en noir, tout comme ensuite sur l'épreuve. Le travail de la pointe peut être additionné d'un tamponnage consistant à entamer la couche opaque au moyen d'une petite brosse de métal tenue perpendiculairement au verre. Les petits trous irréguliers ainsi obtenus forment une teinte plus ou moins vigoureuse, suivant que le tamponnage est plus ou moins répété. La couche opaque en question fut primitivement du collodion sensibilisé, exposé à la lumière, puis développé au sulfate de fer; mais le collodion avait le défaut de se déchirer parfois sous l'action de la pointe qui s'efforce de le rayer. Aussi fut-il remplacé dans la suite par une couche d'encre d'imprimerie étendue au rouleau et saupoudrée de céruse après légère dessiccation.

Un autre procédé consiste à peindre sur la plaque de verre nue ou couverte d'un vernis transparent avec de la couleur à l'huile d'un ton clair, formant opacité sur le verre. On place toujours sur la plaque quelque chose de noir pour juger de son travail. On complète la peinture en traçant au besoin dans la pâte avec un morceau de bois *ad hoc* des traits plus ou moins vigoureux, pour sertir le dessin et en souligner les valeurs.

(1) Gazette des Beaux-Arts, 1er *Novembre 1903.*

Le tirage de l'épreuve se fait en appliquant le papier sensible face à la couche opaque du cliché. On obtient ainsi toute la finesse du dessin. Toutefois les épreuves ainsi obtenues sont en général un peu maigres et sèches.

On en obtient de plus enveloppées et plus grasses en retournant le cliché, et en appliquant le papier contre le côté nu du verre, ce qui permet à la lumière d'irradier dans les tailles. Mais l'image, dans ce cas, est inversée.

On peut atteindre un résultat analogue sans inverser l'image en séparant le papier sensible de la face opaque et travaillée de la plaque par une autre plaque de verre transparente, d'épaisseur appropriée au résultat souhaité.

Il nous reste encore à examiner, pour clore cette nomenclature, deux procédés spéciaux : l'*Estampe de sculpteur* et le *pochoir*.

L'*Estampe de sculpteur* est le résultat de la compression d'une feuille de papier humide entre une planche gravée en creux et sa contrepartie en relief. C'est une application du principe de la frappe des monnaies. Le timbre sec estampé des factures, monogrammes, diplômes, boîtes de bonbons, avait, au siècle dernier, en Allemagne, donné naissance à des médaillons sur papier fort à fond ocre, portraits de Beethoven, Gœthe, Shakespeare, Schiller. Poursuivant l'application, Alexandre Charpentier a estampé pour le *Théâtre Libre,* et en quelques autres compositions, des maquettes de fort relief sur papier relativement léger.

Sous le nom d'*aquarelles estampées,* M. Pierre Roche a d'abord gaufré dans le creux d'un moule une feuille de papier ensuite rehaussée de couleur au pinceau. Plus tard, ses *gypsographies* étaient du même coup gaufrées et coloriées, et le nom s'est conservé depuis aux estampes de ce genre imprimées mécaniquement sur la pierre ou le cuivre [1].

Les découpures du *Pochoir,* si l'on en croit la légende, nous viennent du roi Théodoric, fondateur de la monarchie des Ostro-

(1) Voir : *Roger Marx,* Chronique des Arts *du 3 Janvier 1895.*

goths à Rome. Ne sachant ni lire ni écrire, il suivait avec un *style,* pour signer ses décrets, les contours des premières lettres de son nom, percées à jour sur un lingot d'or. Plus tard, ces découpures, calquant le dessin, serviront à limiter des teintes à plat étendues à la brosse sur les *tarots* du moyen âge, les vieux bois au trait, les vues d'optique du XVII[e] siècle, les images d'Epinal. Aujourd'hui les emballeurs les emploient pour marquer leurs colis ; et les marchands de primeurs confient au soleil la tâche de dessiner sur des fruits de choix, recouverts d'un cache ajouré, un portrait de souverain ou les armes d'une ville.

Pour leur application au pochoir, l'ouvrier calque avec soin les contours de chaque teinte, et reporte ces calques sur feuilles de zinc mince, qu'il découpe suivant les contours tracés ; il obtient ainsi des vides correspondants aux teintes du modèle. Il ménage des points d'attache entre ces différentes *découpes,* ce qui l'entraîne souvent à faire plusieurs patrons pour une même couleur, et il réserve dans chaque feuille une *remarque* qui lui permettra toujours de repérer. On barbouille au pinceau, à la brosse plate, à l'éponge. Chaque teinte doit être sèche avant de prendre la suivante. Pour obtenir du fondu on met la seconde couleur sur ton humide, ou mieux, sur coloriage à l'eau claire.

Les illustrés d'un sou, la carte postale, donnent un débit considérable. Mais les dessous phototypiques alourdissent singulièrement la fraîcheur du coloris. La coloration des éventails à l'eau-forte de Duez, les estampes décoratives de Grasset indiquent le charmant parti qu'avec un peu d'ingéniosité on en pourra tirer.

Procédés Spéciaux

DESSIN SUR VERRE

Souvenir d'Eza.

Dessin de Corot, en deux épreuves; la première insolée directement, la seconde avec verre interposé. *Verre communiqué par M. Etienne Moreau-Nélaton. Insolations et virages de Sauvanaud.*

GYPSOGRAPHIE

Algues Marines.

Relief coloré, par Pierre Roche. *Imprimé par Maire, sur Japon impérial.*

POCHOIR

Fragment de la couverture lithographiée du premier numéro de l'*Estampe Originale*.

Lithographie de Toulouse-Lautrec. Fac-simile au pochoir de Saudé. *Papier vélin d'Arches.*





HLautrec 93


COROT.
COROT.



Papiers et Encres

S'il faut en croire l'ex-libris de Guilbert de Pixéricourt, « un livre est un ami qui ne change jamais ». Cette boutade philosophique n'affirme que la fidélité morale. Elle ne préjuge pas de l'invariabilité physique ; et, de fait, considéré dans sa matérialité, formée à notre époque d'éléments de plus en plus douteux, le livre moderne est voué à de rapides changements, exposé à d'inquiétantes maladies, et à une mort prématurée. Négligée des bibliophiles, envisagée le plus souvent par l'industriel au seul point de vue de l'intérêt, l'étude des papiers et des encres s'attache moins au perfectionnement ou au maintien des résultats acquis, qu'aux recherches d'utilisation de détritus chimiques et de matières à vil prix.

La pierre, le marbre, le bronze, le plomb, la cire servirent longtemps seuls à perpétuer la pensée, et le stylet ou *style*, à en tracer les signes. A une époque très reculée, les Chinois ont écrit sur des tablettes de bambou minces séchées au feu (il s'en trouve encore dans les pagodes), puis sur soie. Les feuilles de palmier, surface fine et polie, et l'écorce de certains arbres, qui se détache d'elle-même chaque printemps, permirent ensuite l'usage de

l'encre de *sèche* et du pinceau. Ces sortes d'écorces s'appelaient chez les anciens *liber*; d'où livre. Livre étrange; livre fabriqué sans papier.

Bien avant la formation d'Alexandrie, suivant le témoignage d'Homère, d'Eschyle, d'Hérodote, de Pline, le premier papier fut extrait du roseau du Nil, le « *papyrus* ». On coupait ses tiges en lanières que l'on plongeait dans les eaux marécageuses du fleuve : on plaçait ces lanières côte à côte parallèlement, et transversalement. Puis on les mettait en presse et on les battait au marteau, en rouleaux d'une dizaine de mètres de long. En Chine, l'an 153 de notre ère, Tsaï-Lun fabrique un papier composé de chanvre, de jeunes pousses de bambou, d'écorces de mûrier, rotin, algues marines, paille de riz et cocons de vers à soie bouillis et broyés en pâte. La défense faite par les Ptolémée d'exporter le papyrus amena à Pergame, deux cents ans avant notre ère, l'invention du *Pergamen,* peau de mouton, ou *parchemin,* qui fut accueilli avec empressement en Europe, et dont l'usage général se maintient jusqu'aux XI[e] et XII[e] siècles. Puis on recourt de nouveau au papyrus, et à un *papier de coton* originaire de "Bucharie", dont on ne connaît pas la date d'invention précise. La plus ancienne feuille de papier européen conservée se trouve dans les archives de Nuremberg. Elle est datée de 1319. Dès lors commencent à s'établir dans nos régions les premières manufactures: en France, en 1340, sous Philippe de Valois, en Angleterre, en 1588, à Heresford ; en 1490, dans les Vosges, les moulins d'Arches qui produisent aujourd'hui le papier de ce recueil. Citons encore, en 1620, le papier velouté de François, de Rouen ; en 1728, à Londres, le papier d'orties de Derham ; en 1723, en Hollande, le papier incorruptible de Van Flauten ; en 1737, le papier vélin inventé en Angleterre par Baskerville.

A la réunion en rouleaux continus ou *rôles* du papyrus et du parchemin on a en même temps substitué la cuve ou *forme,* qui donne naissance, suivant sa dimension, aux divers *formats.* On les dénomme, suivant le sujet du *filigrane,* tracé sur le

support de la pâte en fils métalliques plus épais que la *vergure*, « papier *Pot, Ecu, Colombier, Raisin, Jésus* ». D'autres dessins, emblêmes impériaux ou royaux, la *Licorne*, la *Couronne* ou *griffon double*, la *Fleur de Lis* et le *Grand-Aigle*, célèbrent encore dans la pâte les régimes actuellement disparus. Survivance glorieuse que la résistance éphémère de la plupart de nos papiers interdit à notre décadentisme.

Il a été depuis longtemps reconnu que la substance textile des plantes les plus communes peut donner du bon papier. Aujourd'hui, aucune matière ne semble impropre à en fabriquer. Les Chinois et les Japonais emploient l'écorce du *Kou-Chou*, les cocons de vers à soie, la paille de riz, le bambou, le chanvre, le mûrier. Ici, on a utilisé successivement le lin, le chanvre, l'alfa, le coton, le chiffon, le tilleul, le platane, l'érable, le hêtre, l'orme, le houblon, le genêt, le chardon, les joncs, les lichens; on en fait aussi avec de la gélatine, des mousses aquatiques, de la paille, de la réglisse, du sureau, de la chenevotte, du tan, de l'amiante, et même, après extraction de la fécule, des résidus de pommes de terre. Depuis sa découverte en Allemagne, en 1846, la pâte de pulpe de bois, dont l'emploi est d'abord limité aux journaux, s'étend à l'édition. C'est le secret du livre à bon marché. Les forêts d'épinette du Canada, de Suède, de Norvège, de Russie, ne suffisent plus à la demande. Le *Petit Journal*, à lui seul, consomme, dit-on, plus de 120.000 arbres par an. Et ce papier médiocre offre encore, paraît-il, trop de chances de durée. Bientôt la similigravure, dont le tirage exige une surface sans aucune aspérité, amène la création du *papier couché*, où, à la pâte de bois se superpose une mixture de colle d'amidon, gélatine, blanc de Meudon et sulfate de baryte, friable à l'excès, détériorable au moindre contact d'humidité, et dont Grasset compare l'aspect glacial aux parois céramiques d'une salle de bains.

Les encres actuelles offrent aussi des défectuosités multiples. Longtemps, on ne connut que la substance noirâtre secrétée par la *sèche* ou *poulpe* qui constituait la base de la sépia

et de la meilleure *encre de Chine,* avant qu'on ne la fabriquât avec du noir de fumée obtenu par la combustion incomplète de vernis et de branches de pin. Le minium était la seule couleur employée pour égayer le noir des pages. Aujourd'hui, grâce aux études scientifiques de Chevreul, aux applications industrielles de Lorilleux, on peut obtenir les tonalités les plus délicates. Alors que les peintres n'ont qu'une seule palette, pour les tirages trichromiques les imprimeurs en ont trois : une pour les colorations sourdes (ocre jaune, bleu de Prusse, cinabre, noir d'Allemagne); une autre pour les tons frais et vifs (jaune doré, bleu vif, rouge, carmin, noir de vigne); une dernière pour les sujets avec du vert (jaune citron foncé, bleu d'outremer, carmin pur, noir d'ivoire). La palette Lorilleux distingue les couleurs primaires et les couleurs secondaires. On observe pour les tirages l'ordre le plus méticuleux, imprimant parfois une planche de gris très clair pour fixer le repérage, puis les couleurs les plus claires, le jaune en premier. Les taille-douciers savent qu'il faut éviter l'emploi du sulfure de mercure, ou vermillon, qui par une réaction chimique avec le cuivre donne du sulfure de cuivre noir. Ils lui préfèreront les rouges à base de plomb. Des contremaîtres habiles savent éviter de ternir ou faire *loucher* les tons par des superpositions qui, au lieu de les rendre vigoureux, ne donneraient que des tons gris et sales (jaune clair sur brun, etc.). On prend du papier très blanc, pour ne pas dénaturer les couleurs, et laminé, pour éviter les variations hygrométriques de la pâte et l'allongement des feuilles. Tout semble prévu ; on n'oublie qu'un point : l'action de la lumière, qui effacera l'un après l'autre ces tons si frais, mais que leur principe houiller rend fugitivement instables.

¶ Le noir lui-même n'est pas solide. « La bonne encre doit être d'un beau noir uniforme, adhésive au papier, indestructible », déclare sentencieusement un vieux manuel au début du siècle ; mais, inquiétant présage des boues sans nom que l'on vend de nos jours comme encres à imprimer, un dernier chapitre y est

consacré à la fabrication du cirage. Longtemps chaque imprimeur fait son encre en broyant du noir de fumée avec de l'huile de noix cuite. Enfin, en 1818, Pierre Lorilleux fonde la première fabrique d'encre française.

Ces causes de décadence laissent le public assez indifférent. Quelques bibliophiles zélés s'en attristent, mais sans proposer de remède pratique.

« Une cause d'infériorité, dit M. Béraldi, qui peut paraître accessoire, et qui, en réalité, est capitale, c'est la déplorable qualité de nos papiers modernes. Plus de ce beau vergé d'autrefois, de pur chiffon, ferme et souple à la fois, sonore, brillant, non collé et perméable à l'encre, épais, où la planche marque ses bords par une dépression vigoureuse, chère à tous les amateurs d'estampes. Aujourd'hui, les papiers de Hollande, durs, secs, laminés, très collés et peu pénétrables à l'impression, donnent généralement, après avoir été mouillés pour le tirage, des épreuves gondolées, défaut auquel on remédie mal. Le papier vélin, employé depuis l'époque du Directoire, donne à la gravure l'aspect sec et pauvre. Le chine blanchi et collé sur papier pâte a l'apparence d'un à peu près, et, disons le mot, sent la camelotte. Le papier du Japon, actuellement très en faveur pour les livres et pour les gravures, que son ton chaud et doux fait valoir, a l'inconvénient de s'érailler, de s'éplucher par le frottement. Nos descendants seuls pourront dire au juste ce qu'il vaut. Le papier d'affiches ne contient de matières textiles que juste ce qu'il faut pour retenir le plâtre dont il est à peu près entièrement composé. Quant au papier mécanique, il est cotonneux et mou. Trop heureux encore quand c'est du papier et non une *bouillie chimique* où entrent, à côté des fibres végétales rares et étranges, blanchies aux acides, du kaolin, du carbonate de chaux, du sulfate de baryte, de la terre de pipe, du plâtre, de la pâte de bois, etc., produit industriel funeste aux arts, terrain tout préparé pour les ravages de la piqûre. Les éditeurs s'en plaignent, les artistes en gémissent. C'est la faute de l'industrie : nous sommes infiniment

trop savants. Celui qui retrouvera la formule d'un vrai bon papier, anti-chimique, anti-perfectionné, celui-là, disons-nous, fabricant ou éditeur, sera vraiment digne d'une récompense nationale ».

Les fabricants n'en demandent pas tant. Pour donner de la bonne marchandise, ils voudraient simplement qu'on la payât à sa valeur ; et les vieilles recettes, qui ne sont pas oubliées, seraient vite remises en pratique. Peu d'éditeurs contemporains sont soumis à cette logique nécessité. L'un d'eux, soucieux de la perfection d'une plaquette de luxe tirée à petit nombre, n'hésita pas, assure-t-on, à dépenser huit cents francs d'or fin pour l'enluminage d'une douzaine de lettres initiales ; mais ce n'est qu'une louable exception. Rentrés dans leur bureau, des bibliophiles de marque exigent leurs imprimés commerciaux à des prix de famine. Il faut compter aussi avec les obligations des procédés de reproduction modernes. On arrivera difficilement à réagir contre l'emploi du papier couché, qui permet aux publications à bon marché l'apparence du faux luxe, ce secret des succès faciles. La similigravure exige le papier lisse; les machines typographiques modernes sont spécialement construites pour l'imprimer; il faudrait donc, pour sa suppression, une révolution dans l'outillage qui n'est pas près de s'accomplir. Les plus difficiles même en ont pris leur parti. Si quelque texte est digne de passer à la postérité, on le réimprimera, promettent les optimistes. Comment les imprimeurs songeraient-ils à s'en plaindre ? On pourrait cependant, pour les clichés sans trame, ne pas renoncer au bénéfice d'aspect et de solidité d'un papier à grain. Il suffirait de lui faire subir un glaçage préalable, et de procéder après impression au trempage dans l'antique *bassinet,* aujourd'hui délaissé. Le grain, la vergure réapparaissent, au grand profit du fac-simile du document, auquel la similitude de papier (le fait est à noter) ne contribue pas moins que la fidélité de la gravure.

Plus respectueux de la tradition, les autres ateliers ont moins à souffrir de la défectuosité des subjectiles. En taille-douce, les

vergés sont favorables au tirage, la conservation et l'éclat des épreuves. Les *Chine* aussi, montés ou non, donnent de bons résultats, en tous cas préférables aux faux chine encollés sur papier pâte, qui se piquent facilement. Les papiers du Japon sont très absorbants ; il faut les retrousser vigoureusement, sous peine d'avoir des épreuves inférieures aux papiers ordinaires : les taches sont ineffaçables ; le frottage à la gomme les rend pelucheux. Le parchemin est très influencé par les changements de température. En lithographie, on recherchera les papiers sans colle ; le papier de Chine, dont le ton rappelle la couleur de la pierre, mais que le glaçage noircit, est parsemé d'aspérités qu'il faut *éplucher,* sous peine d'endommager le dessin.

Les amateurs ignorent ces obligations matérielles. Ils écouteront peut-être d'une oreille distraite Philippe Burty, célébrant le papier ancien du Japon « épais comme le satin, miroitant comme le vélin, du ton ambré d'un fragment de Paros antique, assurant à l'épreuve la perpétuelle caresse d'un rayon de soleil, et l'étonnant vergé verdâtre au ton lunaire de Méryon ». Mais c'est avant tout de mots qu'ils se paient. Peu leur importe que ces livres qu'ils prétendent chérir soient imprimés avec des produits chimiques de qualité douteuse, sur des supports voués à une destruction certaine. La grande affaire, c'est que la grande marge soit toujours préférée à la moyenne, l'épreuve sur Japon à l'épreuve sur vergé, et celle sur Chine à celle sur Japon. D'importance secondaire sont la possibilité d'un bon tirage, les conditions du procédé. Dans les ouvrages les plus modernes, le bis et le crème des pseudo vieux papiers supplantera le beau papier blanc, qui se dorerait naturellement en vieillissant. L'amateur ne s'enquiert pas non plus de l'analyse chimique des matières premières douteuses, aussi périlleuses pour le livre d'art que l'eau ou le feu. Mais au sortir des librairies, il entoure de soins extrêmes ses achats. A l'instar de ces livres graves, reconnaissables, au dire de la duchesse du « Monde où l'on s'ennuie » à ce qu'ils ne sont jamais coupés, les volumes à images sont

rarement feuilletés. « Les illustrations, on va les voir chez un ami [1] ». Tout au plus les audacieux autorisent-ils la résection pour les préserver par la dorure sur tranche des poussières indiscrètes. Enfermés alors avec soin en des bibliothèques de bois odorants, comme en d'antiques sarcophages, mieux logés que leurs imprimeurs, les livres dorment d'un long sommeil; mais, moins favorisés que les momies égyptiennes, ils ne seront pas toujours trouvés intacts si d'aventure on procède à leur exhumation.

(1) *H. Béraldi,* Les Graveurs au XIXe siècle.



Conclusion

Supposons que soient réunis les meilleurs éléments du livre. Les collaborateurs comptent parmi les plus experts, les plus dévoués ; on n'a ménagé ni l'argent ni la peine ; le succès paraît assuré. C'est à un échec que l'on court, si l'on veut marcher trop rapidement.

Aujourd'hui, l'idéal des imprimeurs est plus de surproduire que de bien faire. La concurrence, les exigences croissantes, l'ignorance du public, exagèrent encore ce penchant naturel. Peu importe que la préparation d'un travail soit souvent plus longue que l'impression proprement dite. Un client pressé réclame les premiers exemplaires d'un tirage sans s'inquiéter du temps strictement nécessaire à la composition. Qu'on promette pour le soir un travail demandé le matin, un rival aussitôt l'offrira dès midi. Vain souci que celui des conditions matérielles. L'encre ne sèche pas ? On est pressé ; elle a tort. S'il s'agit d'une grosse affaire industrielle ou artistique, d'abord on prend son temps ; on réfléchit, on hésite, on consulte, on compare ; puis tout finalement se décide à la dernière minute. Et c'est naturellement l'imprimeur qu'on incrimine si le catalogue d'automobiles arrive

après la fermeture du Salon du Cycle, ou le roman nouveau quand la dernière bicyclette a emmené la dernière lectrice vers les villégiatures d'été.

Cette fièvre de notre vie moderne s'explique pour les journaux quotidiens. La valeur du papier, nous dira le crieur, est des plus éphémères. Qu'en moins d'une demi-heure, à partir du moment où le secrétaire de rédaction a reçu les quelques lignes de dernières nouvelles on les ait composées; corrigé, imposé, cliché, mis en train et tiré le premier mille de feuilles, rien de mieux. Trop de bluffs ont blasé le public, et les *manchettes* sensationnelles s'usent vite, annonçassent-elles en lettres énormes la défaite du ministère, la victoire du chauffeur favori. Le mal est que cette fièvre s'étend aux travaux de luxe. Au lieu de ne faire qu'un tout homogène, l'auteur, l'éditeur, l'imprimeur s'ignorent, et c'est encore à ce dernier qu'incombe la tâche de coordonner des collaborations conçues isolément. Il faut équilibrer la mise en page avec des gravures commandées à l'illustrateur sans dimensions précises. L'auteur prétendra toujours qu'il a failli attendre; mais il accumule corrections sur corrections, s'attarde au renvoi des épreuves, si même il n'ordonne pas quelque changement sous presse. Autant d'incertitudes, autant de pertes d'heures et de jours. Aujourd'hui on chôme; demain on passera les nuits. Comment persuader aux ouvriers d'œuvrer avec quelque goût dans ces conditions? A-t-on le loisir et le désir, d'ailleurs, à notre époque toute de frivolités et de jouissances, de se consacrer exclusivement à une tâche, comme jadis ces religieux bénédictins, patients et érudits, qui, critique vivante de nos incohérences et de notre paresse, semblent avoir emporté dans leur exil le secret des persévérances méthodiques ?

Grande épargneuse de bras et économisatrice d'initiatives, la machine n'a pas encore empêché qu'il faille beaucoup de temps pour mener à bien tout ce qui n'est pas la production courante. La multiplicité croissante des procédés réclame d'autre part une unité de direction, aussi nécessaire au bon

travail des graveurs, compositeurs, imprimeurs, papetiers, brocheurs, qu'un architecte aux maçons, serruriers, menuisiers, couvreurs et peintres qui concourent à l'entreprise d'une maison. Mais, si la présence de l'architecte n'est nécessaire que sur un seul et même terrain, celui où s'édifie l'immeuble, l'*agent-voyer* de l'imprimerie, lui, aura à se trouver, contradiction flagrante, à de mêmes heures à la typographie, à la taille-douce, à la lithographie, à la phototypie, au brochage. Dès lors le métropolitain, le taximètre, l'automobile (cela dépend de la fortune), lui sont outils aussi indispensables qu'une presse. De là encore de fréquents malentendus et erreurs. Aussi peut-il paraître à première vue souhaitable de réunir, sinon tous, du moins le plus grand nombre de corps de métiers du livre dans une même usine, comme à l'Imprimerie Nationale, qui entreprend à la fois la composition, le tirage, la fonte des caractères et le brochage.

Etablie le 2 Février 1620, au Louvre, par ordonnance de Louis XIII, l'Imprimerie Royale fut d'abord chargée des édits, ordonnances, règlements, actes du Conseil, impressions de la maison du roi et de la propagation des principaux monuments de la religion et des lettres. L'Encyclopédie, en 1750, fait encore mention de son libéralisme. « Lorsqu'il plaît au roi d'honorer et de gratifier spécialement un auteur, il ordonne l'impression de son ouvrage à son imprimerie, et lui fait présent de son édition. Pour les ouvrages importants et d'une dépense considérable, le Roi, en qualité de protecteur des lettres, s'en charge, et les exemplaires restent à la garde de l'imprimeur du Roi. On en fait des présents aux ambassadeurs, aux ministres, aux grands, aux gens de lettres qui sollicitent cette grâce, et il est rare qu'on la refuse. »

Ces prodigalités se font moins fréquentes. L'histoire des ateliers des artisans français du livre aux XV[e] et XVI[e] siècles vient pourtant d'être contée par un éminent érudit en de luxueux in-folios sortie des presses de l'Imprimerie Nationale, qu'il faut louer d'avoir si magnifiquement contribué à l'éloge de nos ancêtres. Mais sa sollicitude pour l'individualisme s'attarde en

ces époques lointaines. Au temps présent, accaparement au prix fort de commandes officielles, impressions d'art dans les prix doux, réclames insérées aux annuaires de commerce, rien ne lui est épargné pour la plus rude des concurrences. Bientôt, l'achèvement de constructions nouvelles permettra le transport dans des locaux de double étendue de l'énorme matériel actuellement entassé à l'Hôtel de Rohan. Les crédits prévus sont déjà dépassés; mais on continue à dépenser sans compter pour le rajeunir et l'accroître. Les imprimeurs comprennent qu'il faille une imprimerie officielle pour la sûreté des secrets d'Etat, mais ils s'étonnent de voir progressivement supprimer les adjudications et soumissions, alors qu'ils offrent souvent de travailler à meilleur compte. Ils sont plus surpris encore de marchandages et rabais qui leur disputent tous les travaux d'éditions d'art, aussi bien ceux qui peuvent rapporter honneur et profit, que ceux que notre grande firme nationale devrait avoir quelque honte à protéger de son égide. Ils s'indignent de voir prodiguer à l'industrie étrangère des encouragements et des prérogatives que n'obtient pas toujours la mécanique française. Ils se demandent même jusqu'à quel point une maison qui ne paie ni impôts, ni loyers, ni patente, ni assurance, n'a pas de capital à amortir ni à rémunérer, ignore les mauvais clients, puisque l'on paie d'avance, et qui, si l'on écoute certains journaux, serait bientôt dispensée de toute reddition de comptes, a vraiment le droit de travailler directement pour les éditeurs et le public.

De son côté la Chambre Syndicale des ouvriers typographes n'est pas restée indifférente à l'injustice de certaines inégalités de salaire. Mais si les syndiqués sont décidés à opposer parfois aux règlements de l'Etat la force de leur union, un fonctionnarisme réformé par leurs soins, avec ses avantages d'inamovibilité et de retraite, ne serait pas pour leur déplaire, las qu'ils sont des actuels égoïsmes. Aujourd'hui, l'imprimerie n'est souvent qu'une spéculation. Peu de patrons connaissent le métier : il en est moins encore qui l'aiment; il n'en est pas, pour ainsi dire, qui

cherchent à le faire aimer. On assimile de plus en plus l'homme aux machines qu'il conduit; on spécialise le travail, au détriment de l'instruction. Aucun loisir pour la lecture, les cours spéciaux, les conférences; plus de formation sérieuse d'apprentis. Et la haine du patron fait parfois oublier à l'artisan l'amour de son métier. Certes, il faut réprouver les utopies dangereuses. Mais on pourrait faire envisager un gain plus fort aux aptitudes plus étendues, aider au développement de l'individualisme, l'intéresser au bon résultat d'un travail, au lieu de ne le faire intervenir que pour les reproches, et de n'attribuer les éloges qu'au seul prestige de la « raison sociale ».

Aigris par ces déboires, les typographes ne seraient pas éloignés de voir dans l'extension des ateliers nationaux une amélioration à leur sort. Mais, hantée par une aristocratie dont les riches costumes s'accommoderaient mal du contact des blouses, l'Imprimerie Nationale semble peu disposée à l'accueil du prolétariat. Un hors-texte de l'ouvrage récent consacré à son histoire nous présente ces puissants seigneurs, vêtus à la mode du XVe siècle, de lin, de velours, d'hermine et d'or. Un texte obligeant, imprimé sur le papier translucide qui protège le curieux chromo, nous apprend leurs noms. Ce sont d'abord l'enlumineur, les chefs de service et protes de la maison; puis un conseiller d'Etat « en service ordinaire » (?). En avant, le Grand Maistre de l'Université » reçoit l'offre du volume des mains de l'auteur. Le premier, bleu ciel, est M. Léon Bourgeois, président de la gauche démocratique, adversaire éloquent de ceux qui s'attardent aux « regrets du passé[1] »; le second, tout rouge, M. Arthur Christian, directeur de l'établissement.

Sans goût pour ces divertissements officiels, sympathiques aux efforts ouvriers, mais heureusement à l'abri des exigences du gain journalier, quelques artistes travaillent isolément, tranquillement, comme il leur plaît. La mise à l'index des ateliers qui

(1) *Discours du 8 Février 1906.*

emploient des compositrices ne trouble pas la collaboration de M. et Mme Pissarro aux exquises plaquettes qu'ils fabriquent eux-mêmes dans les moindres détails, avec des caractères qui portent le nom de leur *home*. M. et Mme Henry van de Velde connurent aussi ces joies dans l'hospitalière villa d'Uccle-Calevoet, dont l'architecture et le mobilier affirmaient « l'art nouveau » avant que le nom en fût trouvé. Henry de Banos, dans sa demeure des Landes, reste indifférent au maximum de rendement des rotatives. Deux presses à bras lui suffisent pour mener à perfection ses fac-similes d'incunables, et ce labeur patient ne l'empêche pas, entre-temps, de donner un coup d'œil à la taille de ses vignes, sous le ciel bleu du Midi. L'éloignement de Paris, la pureté de lumière ne sont même pas indispensables à la création d'un chef-d'œuvre. C'est rue de Vaugirard, dans la cave de sa maison, qu'Auguste Lepère, quand la bise marine lui fait déserter ses presses de Saint-Jean-de-Monts, installe son imprimerie de ville. Et tout le personnel se compose du maître... et d'un seul ouvrier.

Ces bons artistes parviendront-ils à enrayer la décadence? Qu'ils soient loués en tous cas des joies qu'ils donnent aux délicats. Aux nécessités actuelles qui orientent l'imprimerie moderne vers les productions intensives et les réalités d'un matérialisme positif, ils opposent le goût, cette âme des arts de typographie et de gravure. Et que leurs efforts soient ou non déçus, ce ne sera pas une gloire minime pour ces ouvriers de la dernière heure, d'avoir travaillé à sauvegarder dans ses essentiels principes un art dont la science se perd.

Table des Matières

ACHEVÉ d'imprimer le vingt-cinq Janvier 1906 par FRAZIER-SOYE, 153-157, rue Montmartre à Paris, avec le caractère labeur créé par George Auriol pour G. PEIGNOT & FILS, F. Thibaudeau, croquiste typographe, Alex. Brande, prote de la composition, G. Rouillard, metteur en pages, Léon Loche, conducteur, sur le papier vergé d'Arches fabriqué spécialement par PERRIGOT-MASURE.







